The Library
of the
University of North Carolina

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

V 7814
M31a

Music lib.

4 ungez. Bll. + 120 Ff.
+ 60 Notenbeisp. auf 31 Taf.

This book must not be taken from the Library building.

MAR 6 '65

Abhandlung
von der Fuge

nach den

Grundsätzen und Exempeln

der

besten deutschen und ausländischen Meister

entworfen

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst Exempeln in LXII und LX Kupfertafeln.

Neue Ausgabe.

Leipzig,
bei A. Kühnel. (Bureau de Musique.)
1806.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/abhandlungvonder00marp

Vorrede.

Das einzige, streng wissenschaftliche Werk über die Fuge, welches ein klassisches Ansehen behauptet, ist Marpurgs Abhandlung. Da dieses Buch gänzlich vergriffen ist, so glaubt sich die Verlagshandlung um die Theorie der Musik verdient zu machen, indem sie eine neue und unsrer Zeit angemessene Ausgabe desselben erscheinen läßt. Keine andern Verbesserungen waren hiebei nöthig, als jene des etwas veralteten Styls und der äußern Form. Das Wesentliche ist unverändert, aber die für unsere Zeiten überflüssigen Dedikationen und polemischen Vorreden aus den Jahren 1753 und 1754 sind weggelassen worden.

Das Studium des einfachen und doppelten Contrapunkts, der Fuge und des Canons ist dem ächten Freunde und Kenner der Musik ein unentbehrliches Mittel, seiner Kunst in ihrem ganzen Umfange Meister zu werden. Alle großen neuern Tonkünstler, z. B. Mozart, J. Haydn beweisen an sich selbst, daß das Genie in vertrauter Bekanntschaft mit dem System der

Harmonie, wie es sich in den Werken der fugirten und kanonischen Schreibart offenbaret, seinen Schöpfungen die Kraft und Würde zu geben vermag, womit sie dem Zeitenwechsel trotzen. Unter talentvollen Tonsetzern stehen nur dem Meister im Contrapunkt alle Mittel der Tonkunst zu Gebote. Unter der strengen Regel hat sich seine Freyheit gebildet, und er folgt den Gesetzen der Harmonie, ohne in ihren Fesseln zu gehen.

Leipzig den 1. Febr. 1806. Der Verleger.

Inhalt
des ersten Theils.

S.

I. Hauptstück. Von den verschiedenen Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt 1
II. Hauptstück. Von der Beschaffenheit eines Fugensatzes, oder vom Führer 17
III. Hauptstück. Von der Einrichtung des Gefährten 20
1. Abschnitt. Fugensätze, die in der Octave des Haupttons anheben, und im Haupttone bleiben 24
2. Abschnitt. Fugensätze, die mit der Dominante anfangen, und im Haupttone bleiben 28
3. Abschnitt. Fugensätze, wo sich der Gesang nach der Dominante hinwendet . 29
4. Abschnitt. Fugensätze, die auf der Terz des Haupttons anheben . . . 30
5. Abschnitt. Fugensätze, die mit der Quarte des Haupttons anheben . . . 34
6. Abschnitt. Fugensätze, die mit der Sexte des Haupttons anheben . . 34
7. Abschnitt. Fugensätze, die mit der Secunde des Haupttons anheben . . 34
8. Abschnitt. Fugensätze, die mit der Septime des Haupttons anheben . . 35
9. Abschnitt. Fugensätze, nach den alten Tonarten 36
1) in der Tonart D. 42
2) in E. 43
3) in F. 44
4) in G. 44
5) in A. 44
6) in C. 45
Aufgaben nach den alten Tonarten 45
10. Abschnitt. Chromatische Fugensätze 48
11. Abschnitt. Vermischte Fugensätze 55
IV. Hauptstück. Vom Wiederschlage und dem Verfolge eines Fugensatzes . 60
1. Abschnitt. Von der Tonwechslung 64
2. Abschnitt. Von den Tonschlüssen 67
3. Abschnitt. Von dem Verfolge eines Fugensatzes 73
1) Allgemeine Regeln zum Verfolge einer zwey- drey- oder vierstimmigen einfachen Fuge 77
2) Allgemeine Regeln zum Verfolge einer zwey- drey- oder vierstimmigen Doppelfuge 83
V. Hauptstück. Von der Gegenharmonie 93
VI. Hauptstück. Von der Zwischenharmonie 95
VII. Hauptstück. Vom Contrapunkt überhaupt 97
VIII. Hauptstück. Vom doppelten Contrapunkt 102
1. Abschnitt. Von dem doppelten Contrapunkt in der Octave 104
2. Abschnitt. Von dem in der None oder Secunde 108
3. Abschnitt. Von dem in der Decime oder Terz 112
4. Abschnitt. Von dem in der Undecime oder Quarte 115
5. Abschnitt. Von dem in der Duodecime oder Quinte 117
6. Abschnitt. Von dem in der Decima Tertia oder Sexte 118
7. Abschnitt. Von dem in der Decima Quarta oder Septime . . . 120

Inhalt
des zweyten Theils.

		S.
Vorläufige Erinnerungen		3
I. Hauptstück.	Von dem dreydoppelten Contrapunkt	5
1. Abschnitt.	Vom dreydoppelten Contrapunkt in der Octave	5
2. Abschnitt.	Vom vermischten dreydoppelten Contrapunkt	8
II. Hauptstück.	Vom vierdoppelten Contrapunkt	12
1. Abschnitt.	Vom vierdoppelten Contrapunkt in der Octave	12
2. Abschnitt.	Vom vermischten vierdoppelten Contrapunkt	15
III. Hauptstück.	Vom doppeltverkehrten Contrapunkt	19
1. Abschnitt.	Vom zweystimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung	20
2. Abschnitt.	Vom dreystimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung	23
3. Abschnitt.	Vom vierstimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung	24
IV. Hauptstück.	Vom rückgängigen Contrapunkt	26
1. Abschnitt.	Vom einfachen rückgängigen Contrapunkt	27
2. Abschnitt.	Vom doppeltrückgängigen Contrapunkt	27
1. Artikel.	Vom doppeltrückgängigen Contrapunkt in der ähnlichen Bewegung	27
2. Artikel.	Vom doppeltrückgängigen Contrapunkt in der Gegenbewegung	28
V. Hauptstück.	Von der Versetzung einer Composition in verschiedne Bewegungen und deren Auflösung in verschiedne Contrapunkte	30
VI. Hauptstück.	Vom Canon	34
1. Abschnitt.	Von den verschiednen Arten und Gattungen des Canons	34
2. Abschnitt.	Von der Verfertigung eines Canons	55
1. Absatz.	Vom Canon im Einklange mit verschiednen Sätzen oder Gliedern	57
2. Absatz.	Vom Canon in der Octave allein mit verschiednen Sätzen oder Gliedern	58
3. Absatz.	Vom Canon im Einklange und in der Octave mit einem Satze, ingleichen vom Canon in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime	59
4. Absatz.	Vom Zirkelcanon durch die Töne	64
5. Absatz.	Vom vergrößerten und verkleinerten Canon	66
6. Absatz.	Vom rückgängigen Canon	70
7. Absatz.	Vom Doppelcanon	73
8. Absatz.	Vom Canon, der durch den Zusatz einer Terz drey- und vierstimmig ausgeübt werden kann	74
9. Absatz.	Vom Canon über oder unter einen festen Gesang, ingleichen von dem mit einer Begleitungsstimme	76
3. Abschnitt.	Von der Auflösung eines Canons	78
VII. Hauptstück.	Von der Singfuge und dem Singcanon	81
Beytrag zum ersten Theil der Abhandlung		89
Register über beide Theile.		

Abhandlung

von

der Fuge.

Erster Theil.

Register

über beide Theile der Abhandlung.

Die römischen Zahlen I. und II. deuten den Theil an.

A. Seite.

Abkürzen, den Gesang in einem Gefährten. I. 22.
Accord, tonische Hülfsaccorde, was man so nennt. I. . . . . 66.
Aeolische, Unteraeolische Tonart. I. . 39.
Exempel daraus. . . . . 44.
Altclausel, was sie ist. I. . . . . 68.
Ambrosius, mayländischer Bischof, ordnet den Choralgesang. I . . . . . 41.
Anhang, was bey einem Canon so heißet. II. 67.
Arsis und Thesis. S. Tactheil.
Aufgaben nach den alten Tonarten. I. . 45.
Ausweichung in andere Töne. S. Tonwechslung.
Authentische Tonart. I. . . . . 38 seq.

B.

Bach. I. 61. 83. 85. II. 20. 24. 25. 78.
Baßclausel. I. . . . . 68.
Battiferri. I. . . . . 84.
le Begue. I. . . . . 42.
Bendinelli. II. 39. Desselben Zirkelkanon durch die Töne. II. . . . . 66.
Berardi. II. . . . . 21. 46. 76.
Bernhardi. II. . . . . 4.
Bewegung, die melodische und harmonische, ihr Unterschied. I. . . . . 2. 3.
Bewegung, die harmonische wird unterschieden in die ähnliche, unähnliche und Seitenbewegung. I. . . . . 3.
— die melodische wird unterschieden in die in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung. I. 3.
— die in der unähnlichen Bewegung ist wieder frey oder strenge. I. . . . . 3.
— welche freye Gegenbewegungen die gewöhnlichsten sind. II. . . . . 19.
— einen Satz aller vier Bewegungen fähig zu machen. II. . . . . 29. 30.
Boivin. I. . . . . 42.
Bombardo. I. . . . . 97.
Bononcini kannte den doppelten Contrapunkt in der Secunde oder None nicht. I. . 103.
II. . . . . 4. 39. 85.

C.

Cadenz S. Tonschluß, ingleichen point d'Orgue.
Canon, die davon im ersten Theile Seite 92. und 93. angeführten Exempel sind alle im zweyten Theile aufgelößt zu finden.
— damit wurde ehedem ein Candidat der Setzkunst auf die Probe gestellt. II. . . 34.
Canon, was er ist. II. . . . . 34.
— kann zwey- drey- vier- und mehrstimmig seyn. II. . . . . 35.
— einfacher und doppelter. II. . . . 35. 73.
— offner und geschloßner. II. . . . 35.
— Räthselcanon. II. . . . 36. 78. seq.
— die Ueberschrift eines Canons, woraus sie besteht. II. . . . . 35.
— wurde sonst eine Fuga in consequenza genannt. II. . . . . 37.
— im Einklange, in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave, etc. II. . . . . 37. 38. 59.
— ein endlicher und unendlicher Canon. II. 38. 39. 58.
— Zirkelcanon durch die Töne. II. . 39. 64.
— eigentlicher und uneigentlicher. II. . . 40.
— freyer und gebundner. II. . . . 40.
— vergrößerter und verkleinerter. II. . 41. 66.
— in der widrigen Bewegung. II. . . 42. 59.
— rückgängiger. II. . . . . 41. 42. 70.
— wie der rückgängige in der ähnlichen Bewegung aus einer Zeile gesungen werde. II. 43. 70.
— rückgängiger in der Gegenbewegung, wie er aus einer Zeile gesungen werde. II. . 71. 72.
— rückgängiger Doppelcanon. II. . . 72.
— mit einem festen Gesange. II. . . . 43. 76.
— mit einer Begleitungsstimme. II. . . 44. 76.
— im vermischten Tactheile. II. . . 44 59.
— in der unterbrochenen Nachahmung. II. 44. 59.
— der eine Terzenweise mitlaufende Stimme zuläßt. II. . . . . 44. 74.
— mit gleichen und ungleichen Intervallen. II. 45. 61. 62.
— polymorphischer. II. . . . . 46. seq.
— ein besonderer polymorphischer über die Tonleiter, wobey alle nur mögliche Arten der Nachahmung und Bewegung angebracht werden. II. . . . . 52.
— ist nicht so schwer zu verfertigen, als man gemeiniglich glaubt. II. . . . 56.
— im Einklange mit verschiedenen Sätzen oder Gliedern, wie er zu verfertigen ist. II. 57.
— in der Octave allein mit verschiedenen Sätzen oder Gliedern. II. . . . 58.
— im Einklange mit einem Satze. II. . 59.
— in der Octave mit einem Satze. II. . 59.
— in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime, wie er zu verfertigen ist. II. . . . . 59. seq.
— vom Singecanon II . . . . . 85.
— verhilft zu Einfällen. II. . . . 85.

Seite.

Canon, wie aus einem drey- und vierdoppelten Contrapunkt ein Canon zu machen ist. II. . . . . 7. 14.
— wie ein Räthselcanon aufzulösen ist. II. 78.
Cantus. S. Gesang.
Chromatische Fortschreitung. I. . . 48.
— Fugensätze I. . . . . 48.
— den Gefährten in chromatischen Sätzen einzurichten. I. . . . . 48.
Clausula. S. Tonschluß.
Caprice, was man darunter versteht. I. . 11.
Coda, was bey einem Canon so heißt. II. 67.
Comes. S. Gefährte.
Contranotiren von Contrapunktiren unterschieden. I. . . . . 98.
Contrapunkt, ist zwey- drey- vier- und mehrstimmig. I. . . . . 97.
— gleicher, } I. . . . . 98.
— ungleicher, }
— hyper — } batos. I. 97
— hypo — }
— schlechter, } I. . . . . 98.
— bunter, }
— zusammengesetzter. I. . . . . 98.
— gerader, }
— ungerader, } I. . . . . 98.
— hüpfender, }
— in der gedritten Bewegung I. . . 99.
— syncopirter und zwar gebundner. I. . 99.
— punktirter. I. . . . . 99.
— hinkender. I. . . . . 99.
— freyer. I. . . . . 99.
— verbundner. I. . . . . 99.
— fugirter. I. . . . . 99.
— dichter. I. . . . . 100.
— strenger. I. . . . . 100.
— einfacher, } I. . . . . 101.
— doppelter, }
— sieben Gattungen des doppelten Contrapunkts. I. . . . . 102. seq.
— doppelter, in der Octave. I. . . 104.
— in der None oder Secunde. I. . . 108.
— in der Decime oder Terz. I. . . 112.
— in der Undecime oder Quarte. I. . . 115.
— in der Duodecime oder Quinte. I. . 117.
— in der Decima Tertia oder Serte. I. . 118.
— in der Decima Quarta oder Septime. I. 120.
— daß es doppelte Contrapunkte von mehr als zwey, drey und vier Stimmen gebe. II. 3.
— dreydoppelter, was er ist. II. . . 5.
— zweyerley Gattungen desselben. II. . 5.
— in der Octave. II. . . . . 5.
— leidet sechs Versetzungen. II. . . 5.
— wie ein Canon daraus zu machen ist. II. . 7.
— kann mit einer Nebenstimme ausgearbeitet werden. II. . . . . 7.
— vermischter. II. . . . . 8 bis 12.
— vierdoppelter, was er ist. II. . . 12.
— zweyerley Gattungen desselben. II. . 12.

Seite.

Contrapunkt, vierdoppelter in der Octave. II. 12.
— leidet vierundzwanzig Versetzungen. II. 12.
— wie ein Canon daraus zu machen ist. II. . 14.
— kann mit einer Nebenstimme ausgearbeitet werden. II. . . . . 15.
— vermischter. II. . . . . 15 bis 18.
— doppeltverkehrter, was er ist. I. . . 102.
II. . . . . 19.
— behält seine Intervallen in der freyen und strengen Gegenbewegung. II. . . 20.
— zweystimmiger in der Gegenbewegung. II. 20.
— doppelter in der Gegenbewegung, wo die Stimmen nicht verkehrt werden. II. . 22.
— dreystimmiger, in der Gegenbewegung. II. 23.
— vierstimmiger, in der Gegenbewegung. II. 24.
— rückgängiger. II. . . . . 26.
— einfach- und doppeltrückgängiger. I. . 102.
II. . . . . 26.
— in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung. II. . . . . 26.
— der einfache rückgängige, zwey- drey- und vierstimmig. II . . . . . 27.
— der doppeltrückgängige, in der ähnlichen Bewegung, zwey- drey- und vierstimmig. II. . . . . 27.
— der doppeltrückgängige in der Gegenbewegung, zwey- drey- und vierstimmig. I. 102.
II. . . . . 28.
— wie derselbe aller vier Bewegungen und bey jeder der Verkehrung ad Octavam fähig werden könne. II. . . . . 29.
— ist nicht dem Geschmacke unterworfen. II. 21.
— einen Satz in verschiedene Contrapunkte aufzulösen. II. . . . . 30.
— derjenige, der aus einem Duo ein Trio oder Quatuor macht, ist ein Abstract von allen sieben Gattungen des doppelten Contrapunkts. II. . . . . 33.
— man sehe davon aber besonders nach, den Contrapunkt in der Octave, Decime und Duodecime. I. . . . 107. 113. 118.

D.

Dandrieu. I. . . . . 42.
Danglebert. I. . . . . 11.
Diatonische Fortschreitung. I. . . . 48.
Diskantclausel. I. . . . . 68.
Dominante, wenn solche mit der Secunda Toni im Gefährten beantwortet werden kann. I. . . . . 57.
Tab. XXVI. Fig. 11.
Doppelfuge, S. Fuge, was die Alten alles zur Doppelfuge gerechnet haben. I. . . 77.
Doppelcanon, S. Canon.
Doppelter, dreydoppelter Contrapunkt etc. S. Contrapunkt.
Dorische und Unterdorische Tonart. I. . 39.
— Exempel daraus. I. . . . . 42.

Seite.

— wird von Vielen mit Unrecht mit D moll vermischt. I. . . . . 42.
Duo, ein gutes wird vorzüglich geachtet. I. 82.
S. Fuge, und Telemann.
—, eins, welches nach drey Contrapunkten verfertigt ist, zergliedert. II. . . 91.
Dur, S. Führer.

E.

Eberlin. I. . . . . 42.
Enharmonische Fortschreitung. I. . . 48.
Epidiapente, Epidiatessaron, Epiditonus, Epidiapason. I. . . . . 2.
Erweitern, den Gesang im Gefährten, was es ist. I. . . . . 22.

F.

Falso bordone, faux bourdon, zweyfache Bedeutung dieses Wortes. I. . . . 97
Fasch. II. . . . . 60.
Fictus modus. S. Tonart.
Fortschreitung der Intervallen dreyerley, diatonisch, chromatisch und enharmonisch. I. 48.
Freyheiten, in der contrapunktischen Schreibart werden entschuldigt. II. . . . 3. 4.
Frescobaldi. I. . . . . 11. 98.
Froberger. I. . . . . 11.
Fuge, wird eingetheilt in die periodische und canonische. I. . . . . 10.
— periodische, was sie ist. I. . . . 6.
— canonische, was sie ist. I. . . . 6.
— wird unterschieden in zwey- drey- vier- und mehrstimmige Fugen. I. . . . 11.
— wird von fugare und fugere hergeleitet. I. 10.
— wird in keine gewisse Clauseln getheilt, wie andere musikalische Stücke. I. . 10.
— wird in sechs Classen unterschieden. I. . 13.
— die sogenannte Quintenfuge, die beste unter allen. I. . . . . 14. 15.
— zergliederte, zweystimmige Doppelfuge. I. 87.
— ingleichen II. . . . . 91.
— dreystimmige Doppelfuge. I. . . . 90.
— eine andere für zwey Violinen und einen Baß. I. . . . . 91.
— eine Singfuge mit drey Subjecten, welche zugleich eine Gegenfuge ist, mit fünf Stimmen. II. . . . . 86.
— eigentliche und uneigentliche. I. . . 11.
— fünf Stücke bey derselben zu beobachten. I. 11.
— freye und strenge. I. . . . . 12.
— einfache und doppelte. I. . . . 12. 13.
— warum man gemeiniglich nur zwey, aufs höchste drey oder vier Themata zu einer Fuge nimmt. II. . . . . 3.
— warum es gut ist, eine Stimme mehr zur Fuge zu nehmen, als Themata darin sind. II. . . . . 3.
— Secunden- Terzen- Quarten- Quinten-

Seite.

Sexten- Septimen- und Octavenfuge. I. 13. 14. §. 18. und 19.
Fuge, die in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung. I. . . . 13. 15. §. 20.
— die vergrößerte und verkleinerte. I. 13. 15. §. 21.
— die im vermischten Tacttheile I. 13. 15. §. 22.
— die in der unterbrochenen Nachahmung. I. 14. 16. §. 23.
— vermischte. I. . . . . 14. 16. §. 24.
— a) einfache, Regeln dazu. I. . . . 77.
— b) doppelte, worunter die Fugen mit zwey, drey, vier und mehrern Subjecten gehören, Regeln dazu. I. . . . 83.
— allgemeine Regeln zur Verfertigung einer Fuge. I. . . . . 73.
— canonische Doppelfuge. I. . . . 89.
— Fuga reditta, was man darunter versteht. I. 12.
— composita.
— incomposita.
— authentica. } I. . . . . 16.
— plagalis.
— contraria und inversa, ihr Unterschied. I. 83.
— eine zweystimmige, die nach drey Contrapunkten gemacht ist, zergliedert. II. . 91.
— Singfuge, ohne obligate Spielstimmen. II. . . . . 81. §. 2. 3. 4. 5.
— mit obligaten Spielstimmen. II. . 82. §. 6. 7.
— warum die Prose sich besser als die Poesie dazu schickt. II. . . . . 83.
— wie viele Themata die Singfuge haben soll. II. . . . . 83.
— eine zergliederte Singfuge. II. . . 86.
— Fugensatz, wie er beschaffen seyn soll. I. 17.
— chromatische Fugensätze. I. . . . 48.
— nach den alten Tonarten. I. . . 36. 45.
— vom Verfolge eines Fugensatzes. I. . 60. 73.
S. Führer, Gefährte, Zergliederung, enge Nachahmung, Verkürzung.
Führer, was er ist. I. . . . . 11.
— die Beschaffenheit desselben. I. . . 17.
S. Schluß.
Für, wird bey Gelegenheit eines Fugensatzes angeführt. I. . . . . 59.
— eine canonische Messe von ihm. II. . 73.

G.

Gebel hat einen Canon verfertigt, den er sehr rar hält. II. . . . . 39.
Gefährte, was er ist. I. . . . . 11.
— wie er eingerichtet werden muß. I. . 20.
— beruht auf zwey Grundsätzen. I. . 21. 22.
S. Schluß.
Gegenbewegung. S. Bewegung.
Gegenharmonie, was man so bey der Fuge nennt. I. . . . . 11.
— Regeln dazu. I. . . . . 93.
Gegensatz, was so genennt wird. I. . . 13.
S. Führer, Gefährte, Fugensatz.
Gesang, der gregorianische, ambrosianische. I. 41.

Seite.

Gesang, fester Gesang. I. . . . . 97.
— Canons, uber einen festen Gesang. S. Canon.
— im Gefährten erweitern, abkürzen. I. . 22.
Graupner. I. 10. II. 60.
Gregorius, der Große, Pabst, verbesserte den Choralgesang. I. . . . . 41.

H.

Händel. I. . . . . 12. 49. 59.
Hauptstimmen der Composition. I. . . 1.
Heinichen. II. . . . . 30.
Heptachordum, Hexachordum. I. . . 2.
Hyper — und hypoditonus — diapason — diatessaron — diapente. I. . . 2.

J.

Imitatio. S. Nachahmung.
Jonische und Unterjonische Tonart. I. . 39.
— Exempel daraus. I. . . . . 45.
Irrgarten, ein gewisser sogenannter Canon. II. 49.

K.

Keirleber, ein Wittenbergischer Magister, hat polymorphische Canons gemacht. II. 46.
Kirchentöne, die acht. I. . . . . 41. 42.
Kirchhof. I. . . . . 95.
Klanggeschlecht. S. diatonische, enharmonische und chromatische Fortschreitung.
Kircher. I. . . . . 38.
— in der Note. I. . . . . 103.
II. . . . . 47. 49.
Knoten, der Salomonische, ein gewisser Canon. II. . . . . 49.
Kreising. I. . . . . 14.
Kuhnau. I. . . . . 85.

L.

Labyrinth. S. Irrgarten.
Lydische und Unterlydische Tonart. I. . . 39.
— Exempel daraus. . . . . 44.

M.

von Mattheson. I. . . 10. 18. 26. 43. 74.
— II. . . . . 63.
Michael Romanus, hat einen polymorphischen Canon gemacht. II. . . . 46.
Migegen Fa. I. . . . . 26.
Myrolydische, und Untermyrolydische Tonart. I. . . . . 39.
— Exempel daraus. . . . . 44.
Modulation. S. Tonwechslung.
Modus, S. Tonart, und: dorische, phryg. lyd. myrol. aeol. und jonische Tonart.
Motus, S. Bewegung.
Motette, was eigentlich darunter verstanden wird. II. . . . . 83.
Muffat. I. . . . . 42. 84.

Seite.

N.

Nachahmen, was es ist. I. . . . . 1.
Nachahmung, acht Hauptgattungen derselben. I. 2.
— die in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung. I. . . . . 3.
— die freye und strenge verkehrte. I. . . 3.
— die rückgängige. I. . . . . 4.
— die verkehrte rückgängige. I. . . . 4.
— die vergrößerte und verkleinerte. I. . 4. 5.
— die doppeltvergrößerte und verkleinerte. I. 5.
— die unterbrochene. I. . . . . 5.
— die im widrigen Tacttheile. I. . . . 5.
— die contrapunktische. I. . . . . 6.
— die periodische, canonische. I. . . . 6.
— Exempel dreystimmiger Nachahmungen. I. 7.
— vierstimmige. I. . . . . 9.
— enge, was sie ist. I. . . . . 9.
— Exempel einer engen Nachahmung. I. . 9. 74.
Tab. XXXI. Fig. 13. . . . . 74.
— XXXII. Fig. 1. . . . . 76.
— XXXIII. Fig. 6. . . . . 88.
— XL. Seite 10. Tab. IX. Fig. 2. II. 90.

P.

Pebusch. II. . . . . 60.
Phrygische und Unterphrygische Tonart. I. . 39.
— Exempel daraus. . . . . 43.
— wird von Vielen mit E moll mit Unrecht vermischt. I. . . . . 43.
Plagalische Tonarten. I. . . . 38. seq.
Point d' Orgue, was es ist. . . . 70.
Polymorphischer Canon. S. Canon.

R.

Rameau. I. . . . . 71.
Räthselcanon, S. Canon.
Reductio modi, was sie ist. I. . . . 40.
Repercussio. S. Wiederschlag.
Ricercata oder Ricercare, was man darunter versteht. I. . . . . 12.
Romanus, Michael, hat einen polymorphischen Canon gemacht. II. . . . 46.

S.

Salomonischer Knoten, ein gewisser Canon. II. . . . . 49.
Satz. S. Fugensatz, Gefährte, Führer, Schluß.
Scacchi Marco. II. . . . . 20.
Scheibe. I. . . . . 11.
— II. . . . . 84.
Scheinschluß. I. . . . . 72.
Schluß eines Fugensatzes mit der Secunde des Haupttons. I. 33. Tab. XV. Fig. 14. ingleichen 59. Tab. XXVIII. Fig. 7. ingleichen Fig. 5. 6.
— auf der Serte des Haupttons. I. . . 59.
Tab. XXVII. Fig. 8. ingleichen 59. Tab. XXVIII. Fig. 9.

Seite

Schluß auf der Quarte. I. 58. Tab. XXVII. Fig. 7.
— auf der Terz der Dominante. I. 59. 60. Tab. XXVIII. Fig. 10 11. 12.
— auf der Terz des Haupttons. I. 59. Tab. XXVIII Fig. 9.
— auf der Septime, nämlich dem Unterhalbenton der Hauptsaite. I. 60. Tab. XXVIII. Fig. 11.
— mit einer unvollkommenen Cadenz. I. 55. 56. 49. 33. Tab. XXV. Fig. 6 8. ingleichen Tab. XXVI Fig. 7. it. Tab. XXII. Fig. 1. it. Tab. XV. Fig. 14.
Schlußclausel. S Tonschluß.
Schlüssel, werden in gewissen contrap. und canon. Compositionen verkehrt geschrieben. II. . . . . 21. 70. 71.
Sellius, Thomas, dem wird mit Unrecht ein gewisser, polymorphischer Canon zugeeignet. II. . . . . 47.
Serpent, ein Instrument. I. . . . 97.
Serte, Exempel eines Fugensatzes, der mit der Serta Toni anhebt und mit der Secunde des Haupttons beantwortet werden kann. I. 34. Tab. XVII. Fig. 2.
Singfuge. S Fuge.
Singcanon. S. Canon.
Spieß, Prior. I. . . . . 47.
Steffani. II. . . . . 85.
Stimmen, die vier Hauptstimmen der Composition. I. . . . . 1.
Stölzel, II. 4. 46. ein polymorphischer Canon von ihm. . . . . 49. 63.
Sylbendehnung in Singfugen. II. . . 84. 85.
Sylbenverschluckungen, Zusammenziehungen und Trennungen in Singsachen. II. . 84. 85.

T.

Tacttheile und Tactglieder werden in gute und schlimme unterschieden. I. . . 5.
Telemann, dessen Canons melodieux etc. oder VI. Sonates canoniques en Duo werden angepriesen. II. . . . . 60.
Tenorclausel. I. . . . . 68.
Text zur Singfuge, besser prosaisch als poetisch. II. . . . . 83.
— öfters werden zweyerley Texte verbunden. II. . . . . 83.
— soll nicht mit Gewalt unter die Noten gezwungen werden. II. . . . . 84.
Theil. I. 77. II. . . . . 4. 46.
Thema S. Fugensatz, Führer, Gefährte, Schluß, enge Nachahmung, Zergliederung, Verkürzung.
Thesis und Arsis. S. Tacttheile.
Tonarten der Alten. I. . . . . 36.
— werden in Haupt- und Nebentonarten abgetheilt. I. . . . . 38.
— vermischte. I. . . . . 40.
Tonarten, verwandte. I. . . . . 40.
— eigentliche. } I. . . . . 40.
— uneigentliche. }
— übermäßige. I. . . . . 41.
— unvollständige. } I. . . . . 41.
— anomalische. }
— Aufgaben nach den alten Tonarten. I. . 45.
— Fugensätze aus den alten Tonarten. I. . 36.
— die Alten haben 144 Tonarten, gegen die 24 der Neuern. I. . . . . 40.
— die authentischen und plagalischen. I. . 38. 39.
Tonschluß. I. . . . . 67.
— der vollkommene. I. . . . . 67. 68.
— der unvollkommene. I. . . . . 70.
— der unterbrochene. I. . . . . 72.
— der anhaltende. I. . . . . 70.
— umgekehrter. I. . . . . 68.
— wie die Tonschlüsse von den Alten eingetheilt wurden. I. . . . . 69.
— unnütze Eintheilung derselben. I. . . 70.
— schlechter. } I. . . . . 70.
— zierlicher. }
Tonwechslung. I. . . . . 64.
— analogische. I. . . . . 64.
— anomalische. I. . . . . 64. 66.
— enharmonische. I. . . . . 66.
— nach den alten Tonarten. I. . . . 67.
— eigentliche und uneigentliche. I. . . 64. 65.
— ordentliche und außerordentliche. I. . 65.
— nähere und entferntere. I. . . . 66.

U.

Ueberaeolische und Ueberphrygische Tonart. I. 39.
Ueberschlagung einer Stufe im Gefährten. I. 22.
Unterdorische, und unteraeolische etc. Tonarten. I. . . . . 39.

V.

Valentinus, Pet. Franc. hat einen polymorph. Canon gemacht. II. . . . 46.
— hat über einen Canon ein ganzes Buch geschrieben. II. . . . . 49.
Verdoppelung einer Stufe im Gefährten. I. 22.
Verkürzung eines Fugensatzes und Exempel davon. I. . . . . 73.
S. enge Nachahmung und Zergliederung.
Versetzen, vom Wiederholen und Nachahmen unterschieden. I. . . . . 1.
Versetzung. Der dreydoppelte Contrapunkt in der Octave hat sechs, und der vierdoppelte von dieser Art hat vierundzwanzig Versetzungen. II. . . . . 6. 13.
Versetzungstafel eines Fugensatzes in einer vierstimmigen Fuge. I. . . . . 63.
Versetzungszeichen, zufällige, woher sie entstehen. I. . . . . 70.

W.

Werkmeister. II. . . . . 39.

Seite.

Wiederholen, vom Versetzen und Nachahmen unterschieden. I. . . . . 1.
Wiederschlag, repercussio, was man darunter versteht. I. . . . . 11.
— Regeln darzu. I. . . . . 60. seq.

Z.

Zergliederung eines Fugensatzes und Exempel davon. I. . . . . 74.

Seite.

und II. 89. I. 75. Tab. XXXIII. Fig. 1. Fig 4.
— oder Analysis von Fugen. S. Fuge.
Zirkelcanon. S. Canon.
Zwischenharmonie, was man so bey der Fuge heißt. I. . . . . 11.
— die Regeln derselben. I. . . . . 95.

Verbesserungen.

Im ersten Theile.

Seite 25. Zeile 13 von unten, lese man: Da nun anstatt des g ein f genommen worden, so kommt es, daß aus u. s. w.
— 32. — 7 von oben, l. m.: Tab. XV. anstatt Tab. V.
— — — 11 — — l. m.: a moll, anstatt g moll.
— 49. — 6 von unten, l. m.: $\frac{e}{f}$, anstatt $\frac{f}{e}$.
— 51. — 15 von oben, l. m.: dis c, anstatt dis e.
— 93. — 11 von oben, l. m.: perpetui, anstatt perptui.

Im zweyten Theile.

Seite 27. Zeile 12. von unten, l. m.: Tab. XXI. anstatt XXXI.

Verzeichniß

einiger musikalischen Lehrbücher der Verlagshandlung.

	Rthl.	gr.	
Rode, Kreutzer und Baillot, Violinschule des Conservatoriums zu Paris . .	2.		
— — Exercices p. le Violon, Supplement de la Methode de Violon	—	1.	8.
— — Methode de Violon. Adoptée p. le Conservatoire	—	2.	—
Clementi, Einleitung in die Kunst, das Pianoforte zu spielen. (Neue Ausgabe.) .	—	2.	16.
— — Introduction à l'Art de toucher le Pianoforte	—	2.	16.
Forkel, Ueber J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke	—	1.	—
Albrechtsberger, Generalbaßschule. Neue Auflage	—	1.	—
Pleyel, Klavierschule. Dritte Ausgabe	—	2.	—
Gesanglehre des Conservatoriums der Musik zu Paris	—	3.	8.
Hügot und Wunderlich, Flötenschule für d. Conservatorium zu Paris verfaßt und zum Unterricht angenommen	—	2.	—
Mozart, L., Violinschule. Neue, umgearbeitete Ausgabe	—	2.	—
Guitarreschule. Vollständige Anleitung zu e. faßlichen Unterricht auf der Guitarre .	—	1.	12.
Righini, Uebungen, um sich in der Kunst des Gesanges zu vervollkommnen . . .	—	1.	20.
Devienne, Neue theoretische und practische Flötenschule. Neue Uebersetzung . .	—	1.	12.
Schaum, Ueber den Bau der Violinen, Bratschen, Violoncells und Violons. A. d. Ital.	—	—	10.

Das erste Hauptstück.

Von den verschiedenen Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt.

§. 1.

Eben denselben Satz auf eben denselben Saiten in eben derselben Stimme etlichemal hervorbringen, heißt **wiederholen**. Tab. I. Fig. 1. Diesen Satz in eben derselben Stimme auf andern Saiten auf eine ähnliche Art wiederholen, heißt **versetzen** (Tab. I. Fig. 2.) und diesen Satz zwischen mehrern Stimmen vermittelst der Wiederholung oder Versetzung nacheinander hervorbringen, heißt **nachahmen**. Diese drey Wörter werden öfters untereinander verwechselt, und das eine für das andere genommen. Wie weit sie aber von einander unterschieden sind, wird aus den gegebenen Erklärungen und den dieselben erläuternden Exempeln sattsam erhellen.

§. 2.

Alle verschiedene Stimmen, zwischen welchen eine Nachahmung Statt finden kann, werden in vier **Hauptstimmen** unterschieden, worauf sich alle übrigen beziehen, es mag eine Composition aus noch so vielen Stimmen bestehen. Diese vier Hauptstimmen sind der **Baß**, **Tenor**, **Alt** und **Diskant**. Uebersteiget die Composition die Anzahl dieser vier Stimmen, so werden die Nebenstimmen nach derjenigen Hauptstimme, mit der sie in Ansehung ihrer Ausdehnung in die Höhe und Tiefe übereinkommen, betitelt und geschrieben. Zum Unterschiede der übereinkommenden Stimmen bedienet man sich der Ordnungszahlwörter, und nennet, z. E. in einem Stücke von zwey oder mehrern Diskanten, den Haupt- oder obersten Diskant den **ersten Diskant**, die übrigen den **andern**, **dritten Diskant** u. s. w.

und so mit den übrigen Hauptstimmen. Alle auf diese Art miteinander übereinkommende Haupt- und Nebenstimmen haben einerley Schlüssel oder Vorzeichnung. Oftmals werden diese Stimmen auch nach den Chören unterschieden; daher sagt man: der **Diskant des ersten Chors**, der **Diskant des andern Chors**, u. s. w.

§. 3.

Die wechselweise Hervorbringung eben desselben Satzes zwischen verschiedenen Stimmen kann nicht nur im Einklange, sondern auch in allen übrigen Intervallen geschehen. Hierdurch entstehen **folgende acht Hauptgattungen der Nachahmung**, als

1) Die **im Einklange**, imitatio homophona oder in unisono, wenn die andere Stimme der ersten auf eben derjenigen Saite nachfolget. Tab. I. Fig. 3.

2) Die **in der Secunde**, wenn die andere Stimme der ersten eine Secunde höher oder tiefer nachfolget, imitatio in secunda superiori oder inferiori. Tab. I. Fig. 4. und 5.

3) Die **in der Terz**, wenn die andere Stimme der ersten eine Terz höher oder tiefer nachfolget, imitatio in hyper - oder hypoditono. Tab. I. Fig. 6. und 7.

Anstatt des Vorworts *hyper* bedienet man sich auch des Vorworts *epi*, über, sowohl bey diesem Intervall als bey den folgenden, welches hier im voraus zu merken ist. Wenn also hypoditonus **die Unterterz** bedeutet, so bedeutet hyperditonus oder epiditonus **die Oberterz**.

4) Die **in der Quarte**, wenn die andere Stimme der ersten eine Quarte höher oder tiefer nachfolget, in hyper- oder hypodiatessaron. Tab. I. Fig. 8. und 9.

5) Die **in der Quinte**, wenn die andere Stimme der ersten eine Quinte höher oder tiefer nachfolget, in hyper- oder hypodiapente. Tab. I. Fig. 10. und 11.

6) Die **in der Sexte**, wenn die andere Stimme der ersten eine Sexte höher oder tiefer nachfolget, in hexachordo superiori oder inferiori. Tab. I. Fig. 12. und 13.

7) Die **in der Septime**, wenn die andere Stimme der ersten eine Septime höher oder tiefer nachfolget, in heptachordo superiori oder inferiori. Tab. I. Fig. 14. und 15.

8) Die **in der Octave**, wenn die andere Stimme der ersten eine Octave höher oder tiefer nachfolget, in hyper- oder hypodiapason. Tab. I. Fig. 16. und Tab. II. Fig. 1.

1. **Anmerkung.** Wenn die Intervallen der Secunde, Terz, Quarte u. s. w. eine Octave erhöhet oder erniedrigt werden, so entstehen daraus Nachahmungen in der **None, Decime, Undecime**, u. s. w.

2. **Anmerkung.** Daß eine Nachahmung in der Obersecunde oder Unterseptime; in der Untersecunde oder Oberseptime; in der Oberterz und Unterexte; in der Unterterz und Oberexte; in der Oberquarte und Unterquinte; in der Unterquarte und Ober-

quinte u. s. w. gewissermaßen einerley sey, wird aus der bekannten Intervallenumkehrung leicht zu sehen seyn.

§. 4.

In was für einem Intervall eine Stimme der andern nachfolge, so geschieht dieß entweder in der **ähnlichen** oder **unähnlichen Bewegung**. Da diese beyden Wörter unterschiednen Bedeutungen unterworfen sind, so müssen wir sie zuvörderst auseinander setzen. In der Lehre vom einfachen Contrapunct, das ist, in den Anfangsgründen der harmonischen Setzkunst, hat man es mit **drey harmonischen Bewegungen** zu thun, vermittelst welcher die Folge der Con- und Dissonanzen in **zwey zugleich fortgehenden Stimmen** bestimmt wird. Diese drey harmonischen Bewegungen sind, wie bekannt:

1) Die **ähnliche** oder **gerade Bewegung**, motus rectus, wenn die Stimmen sprung- oder stufenweise zugleich auf- oder abwärts gehen.

2) Die **unähnliche** oder **ungerade Bewegung**, insgemein die **Gegenbewegung** genannt, motus contrarius, wenn die Stimmen gegen- oder auseinander gehen.

3) Die **Seitenbewegung**, motus obliquus, wenn die eine Stimme liegen bleibt und die andere fortgehet.

Weder von der ähnlichen noch unähnlichen Bewegung dieser Art ist hier die Rede. Diejenige ähnliche und unähnliche Bewegung, die wir hier meinen, gehet **zwey oder mehrere nacheinander fortgehende Stimmen** an, und heißt die **melodische Bewegung**. In diesem Verstande heißt eine **Nachahmung in der ähnlichen Bewegung** imitatio aequalis motus, eine solche Nachahmung, wo die andere Stimme der ersten mit eben der Bewegung der Intervallen in die Höhe oder Tiefe antwortet; eine **Nachahmung in der unähnlichen Bewegung** aber, oder kürzer **eine verkehrte Nachahmung**, imitatio inaequalis motus, heißt eine solche Nachahmung, wo die Antwort so geschieht, daß die steigenden Noten der ersten Stimme in der andern zu fallenden, und die fallenden Noten der ersten Stimme in der andern zu steigenden werden.

Diese verkehrte Nachahmung wird wieder in die **freye** und **strenge** eingetheilt. **Frey** heißt sie, wenn die nachfolgende Stimme die Intervallen der vorhergehenden nicht mit eben den ganzen und halben Tönen nachahmt. Tab. II. Fig. 2. und 3. **Streng** heißt sie, wenn die ganzen und halben Töne der ersten Stimme in der andern in eben der Folge nachgemacht werden. Tab. II. Fig. 4. und 5. Diese strenge Gegenbewegung heißt bey den Italiänern al contrario riverso, Lateinisch contrarium stricte reuersum, so wie die freye Gegenbewegung schlechtweg al roverscio, alla riversa, contrarium simplex, motu contrario, genannt wird. Um zu wissen, in was für einem Intervall die Nachahmung in der

strengen Gegenbewegung anheben soll, kann man

a) in den Durtönen die aufsteigende Octave des Haupttons und die absteigende Octave der Terz des Haupttons, z. E. in c dur folgendermaßen über- und gegeneinander stellen:

c d e f g a h c
e d c h a g f e

Wenn also im Tone c dur die erste Stimme in g oder f anfinge, so müßte die andere in a oder h nachfolgen, u. s. w.

b) In den Molltönen nimmt man die aufsteigende Octave des Haupttons und die absteigende Octave der kleinen Septime desselben, und setzet dieselben z. E. in a moll folgendergestalt über- und gegeneinander:

a h c d e f g a
g f e d c h a g

Wenn im Tone a moll also die erste Stimme in e oder c anfinge, so müßte die zweyte mit c oder c nachfolgen, u. s. w. Da diese beyden Leitern der strengen verkehrten Nachahmung nur auf c dur und a moll passen, so sieht man leicht, daß in den übrigen Dur- und Molltönen solche nach der bey a) und b) gegebenen Anweisung eingerichtet und transponirt werden müssen.

§. 5.

Die Nachahmung geschieht nicht immer so, daß die andere Stimme den Gesang der ersten vom Anfange nach dem Ende zu wiederholet. Sie antwortet derselben öfters vom Ende nach dem Anfang zu, das ist, rückwärts. Diese Art der Nachahmung heißt eine **rückgängige Nachahmung**, imitatio retrograda oder cancrizans, ingleichen per motum retrogradum. Tab. II. Fig. 6. Wird hierbey noch die Gegenbewegung angebracht, so entsteht daraus eine **rückgängige Nachahmung in der Gegenbewegung**, oder eine **verkehrte rückgängige Bewegung**, imitatio cancrizans motu contrario. Tab. II. Fig. 7. Der eigentliche Sitz dieser beyden Arten der Nachahmung gehört in die Fuge und die canonische Schreibart.

Es können also viererley Arten der Bewegung bey der Nachahmung Statt finden, a) die ähnliche Bewegung, b) die Gegenbewegung, c) die rückgängige und d) die verkehrte rückgängige Bewegung.

§. 6.

Die andere Stimme folgt öfters der ersten in einer veränderten Geltung der Noten nach. Geschieht dieses mit vergrößerten Noten, wenn eine Note um die Hälfte verlängert, und z. E. aus einem Achttheile ein Viertheil, aus einem Viertheile eine Zweyviertheilnote gemacht wird, u. s. w., so nennt man solches eine **vergrößerte Nachahmung**, imitatio per augmentationem. Tab. II. Fig. 8. Geschieht es aber mit verkleinerten Noten, wenn eine Note um die Hälfte verringert, und z. E. aus einer Zweyviertheilnote ein Viertheil, aus einem Viertheile

ein Achttheil u.s. w. gemacht wird, so heißt dieses eine **verkleinerte Nachahmung**, imitatio per diminutionem. Tab. II. Fig. 9. Beyde Arten der Nachahmung gehören in die Fuge und den Canon.

Wenn die Nachahmung zwischen drey oder vier Stimmen geschieht, und die letzte der vorhergehenden, mit allezeit nach Proportion vergrößerten oder verkleinerten Noten, nachfolget: so heißet dieß eine zweyfach, dreyfach u. s. w. vergrößerte oder verkleinerte Nachahmung, imitatio per augmentationem oder diminutionem duplicem, triplicem, u. s. w. Z. E. wenn die Stimmen so wie Tab. III. Fig. 1. 2. nacheinander eintreten.

§. 7.

In was für einer Bewegung und Geltung der Noten die Nachahmung geschehe, so kann dieselbe vermittelst einiger Pausen unterbrochen und dadurch der Fortgang des Gesanges aufgehalten werden. Dieses heißt eine **unterbrochene Nachahmung**, imitatio interrupta. Tab. III. Fig. 3.

§. 8.

Wenn in einer ordentlichen Nachahmung die erste Stimme auf einem guten Tacttheile oder guten Tactgliede anhebet, und die andere in einem schlimmen Tacttheile oder schlimmen Tactgliede nachfolget; oder umgekehrt, wenn die erste Stimme auf einem schlimmen Tacttheile oder Gliede anhebet, und die andere in einem guten Tacttheile oder Gliede nachfolgt, so nennt man dieß eine **Nachahmung im widrigen oder vermischten Tacttheile**, imitatio per arsin et thesin oder in contrario tempore. Tab. III. Fig. 4. 5. 6. und 7.

Anmerkung.

a) **Im langsamen Viervierteil-** oder gemeinen **Tact** sind die **guten Tacttheile** unter den vier Viertheilen das erste und dritte Viertheil; die **schlimmen Tacttheile** sind das zweyte und vierte Viertheil. Die Tactglieder gehen die Untereintheilung der Viertheile an, und sind in dieser Tactart die **guten Tactglieder** das erste, dritte, fünfte und siebente Achttheil; die **schlimmen Tactglieder** sind das zweyte, vierte, sechste und achte Achttheil.

b) **Im geschwinden Viervierteil-** oder **Allabrevetact** fällt der **gute Tacttheil** auf die erste Hälfte des Tacts, oder die erste Zweyviertheilnote, und folglich auf den Niederschlag oder die Thesin; der **schlimme Tacttheil** auf die andere Hälfte des Tacts, oder die andere Zweyviertheilnote, und folglich auf den Aufschlag oder die Arsin. Die **guten Tactglieder** fallen bey der Untereintheilung dieser beyden Tacttheile auf das erste und dritte Viertheil, und die schlimmen Tactglieder auf das zweyte und vierte Viertheil.

c) Mit dem **Zweyviertheiltact** hat es eben die Bewandtniß, als mit dem Allabrevetact. Der **gute Tacttheil** fällt darinnen auf das **erste Viertheil**, und der **schlimme Tacttheil** auf das **andere Viertheil**. Die **guten Tactglieder** sind bey der Untereintheilung folglich das **erste und dritte Achttheil**, und die schlimmen Tactglieder das **zweyte und vierte Achttheil**.

d) **Im ungeraden Tact** findet die Arsis und Thesis in der Nachahmung ebenfalls Statt, die andere Stimme mag nun z. E. im Dreyviertheiltacte der ersten auf dem zweyten oder dritten Viertheile nachfolgen. Die Anwendung auf die übrigen Tactarten ist leicht zu machen.

§. 9.

Ist die Nachahmung so beschaffen, daß die Stimmen unter sich verkehrt werden können, das ist, daß die oberste zur untersten, und die unterste zur obersten werden kann, so heißt sie eine **contrapunctische oder verkehrungsfähige Nachahmung**, imitatio invertibilis. Tab. III. Fig. 8. Viele unter den vorigen Exempeln können auf eben diese Weise verkehrt werden, welches dem Liebhaber zu versuchen überlassen wird. Wie es mit der Verfertigung einer solchen verkehrungsfähigen Nachahmung zugehe, wird in der Lehre vom doppelten Contrapunct gezeigt.

§. 10.

Alle jetzt erklärten Arten der Nachahmung sind entweder **periodisch**, oder **canonisch**;

a) **Periodisch**, imitatio periodica oder partialis, wenn die nachfolgende Stimme nur einen kurzen Satz aus der ersten auf eine ähnliche Art hervorbringt. So sind alle bisher gegebenen Exempel beschaffen.

b) **Canonisch**, imitatio canonica oder totalis, wenn die nachfolgende Stimme den Gesang der ersten von Note zu Note vom Anfange bis zum Ende nachmacht. Hiervon sehe man ein Exempel Tab. III. Fig. 9. und die Fortsetzung davon Tab. IV. oben. Ein auf diese canonische Nachahmung sich gründendes musikalisches Stück heißt eine **canonische Fuge**, fuga canonica, totalis, universalis, mera, integra, italiänisch fuga in conseguenza, oder kurz weg ein **Canon**, canon.

§. 11.

Die periodische Nachahmung mit allen ihren Arten und Gattungen wird auf zweyerley Art ausgeübt, entweder

a) **Willkührlich**, an diesem oder jenem Orte eines Stückes, nach Beschaffenheit des Geschmacks des Componisten, in allerley Arten musikalischer Compositionen, als in Solos, Duetten, Trios, Quatuors, Concerten, Synfonien, Cantaten, Arien, u. s. w. in Stimmen und auf Instrumenten.

b) Oder sie wird in den verschiedenen Stimmen eines Stückes, nach Anweisung eines gewissen zum Grunde liegenden Hauptsatzes, durch besondere Vorschriften auf gewisse Oerter eingeschränkt. Ein solches musikalisches Stück, wo ein gewisser Satz zum Grunde liegt, der nach gewissen Vorschriften, ohne Clauseln und Absätze, vermittelst der periodischen Nach-

ahmung zwischen verschiedenen Stimmen durchgeführt wird, heißt eine **periodische Fuge**, fuga periodica, partialis, oder fracta.

Da die bisherigen Exempel der Nachahmung alle nur zweystimmig gewesen, so wollen wir bey dieser Gelegenheit noch zeigen, wie man sowohl die canonische als die periodische Nachahmung auch in einer drey- und vierstimmigen Composition anbringen kann.

a) Dreystimmige Exempel.

Tab. IV. Fig. 1. Wie man aus dem h der obersten und aus dem e der mittelsten Stimme sehen kann, ist hier die Nachahmung in der Quarte. Der Baß hebt die Nachahmung, jedoch mit verkürzter Clausel, zum Anfange eines jeden Tacts, mit jeder Stimme zugleich in der Terz darunter an. Nachdem in den zwey ersten Tacten der beyden obersten Stimmen die erste Nachahmung zu Ende gebracht worden, fängt sie vermittelst der Versetzung in dem dritten Tacte wieder an, und geht auf diese Weise bis zum vierten fort. Im Baß aber fängt die Versetzung schon vom zweyten Tacte an.

Tab. IV. Fig. 2. Dieses ist eine Nachahmung im Einklange und der Octave. Wenn der Baß seine Nachahmung in der Octave im dritten Tacte anhebt, so wird in der Oberstimme die Clausel, worüber sie geschieht, vermittelst der Versetzung, eine Terz gegen denselben heruntergesetzt, und eben diese Versetzung macht der Baß, wenn die dritte Stimme den Satz im fünften Tact im Einklang nimmt.

Tab. IV. Fig. 3. Dieses ist eine canonische Nachahmung in der Obersecunde und Unterquarte. Nachdem die Mittelstimme den Satz angehoben, macht ihn die Oberstimme sogleich im andern Tacte in der Obersecunde nach, und der Baß modulirt so lange dazu, bis er im sechsten Tact eben denselben Satz in der Unterquarte auf eine ähnliche Art hervorbringt. Gegen diesen nunmehr im Baß erscheinenden Satz streiten die beiden Oberstimmen vermittelst einer neuen Clausel unter sich. Diese neue Clausel fängt im siebenten Tacte der Mittelstimme bey der Note h an, und wird in der Oberstimme, die hier von der Mittelstimme überschritten ist, in dem folgenden Tacte von der Zweyviertheilsnote e an nachgemacht.

Tab. V. Fig. 1. Diese Nachahmung ist in Thesi und Arsi. In Thesi fängt die Oberstimme an: in Arsi folgt die Mittelstimme nach. Der Baß und die erste Stimme machen in Thesi eine canonische Nachahmung unter sich. Die Mittelstimme, die gegen beide in Arsi stehet, ahmet auf eine freye Art nach. Die eigentliche Nachahmung hat im ersten und andern Tacte Statt. In den folgenden ist der Satz versetzt.

Tab. V. Fig. 2. Dieses ist eine Nachahmung im Einklange und in der Octave.

Tab. V. Fig. 3. Die Clausel, worüber hier die Nachahmung geschieht, sind die beiden ersten Tacte der Oberstimme, und sie wird zuvörderst eine Quinte tiefer in der mittelsten Stimme,

und hernach eine Quinte tiefer gegen diese, oder, welches einerley ist, eine Secunde tiefer gegen die Oberstimme, im Baße nachgeahmet.

Tab. V. Fig. 4. Die sechs ersten Tacte enthalten eine Nachahmung im Einklange zwischen den beiden Oberstimmen, wozu der Baß modulirt. Im siebenten Tacte hebt die Oberstimme eine neue Clausel an, die von der Mittel- und Baßstimme in dem folgenden terzenweise zugleich nachgeahmt wird. Im neunten Tacte versetzt die Oberstimme die Clausel, und die beiden übrigen Stimmen folgen nach Proportion nach.

Tab. V. Fig. 5. Dieses ist eine kurze canonische Nachahmung in der Unterterz zwischen der obersten und mittelsten Stimme. Der Baß giebt dabey nur eine Nebenstimme ab.

Tab. VI. Fig. 1. Die Mittelstimme fängt die Clausel bey der Note a an, und die Oberstimme macht dieselbe im vierten und folgenden Tacte, bey Gelegenheit der Veränderung des Tones, eine Quarte höher nach. Im siebenten Tacte bringt die Mittelstimme einen neuen Gang hervor, den die oberste im folgenden Tacte sogleich eine Quarte höher nachmacht. Beide Stimmen setzen diesen Gang mittelst der Versetzung eine Zeitlang fort, bis im dreyzehnten Tact sich abermals in der Mittelstimme ein neuer Gang entdeckt, den die oberste sogleich in dem folgenden eine Octave höher nachmacht. Gegen beide Stimmen macht der Baß nur eine harmonische Nebenstimme, die nichts mit der Nachahmung zu thun hat. Doch ist die genaue Versetzung der Intervallen, die allezeit nach Proportion geschieht, dabey zu beobachten.

Tab. VI. Fig. 2. Dieses Exempel enthält eine canonische Nachahmung in der Quarte zwischen der höchsten und mittelsten Stimme. Der Baß ist eine bloße harmonische Nebenstimme, und läßt seine Intervallen vermittelst der Versetzung dagegen hören.

Tab. VI. Fig. 3. Die zweyte Stimme macht die Clausel der ersten in der Unterquinte nach, und die Nachahmung ist bloß zwischen diesen beiden Stimmen.

Tab. VI. Fig. 4. Der Baß hebt hier den Satz an; verläßt ihn aber, so bald die zweyte Stimme eine Quinte, und die dritte hernach eine Octave höher dagegen eintritt. Diese beiden höhern Stimmen vermehren den Satz mit einigen Intervallen, und führen ihn vermittelst der canonischen Nachahmung in der Quarte unter sich durch. Der Baß modulirt dazu als eine Nebenstimme.

Tab. VII. Fig. 1. Die oberste und die tiefste Stimme fangen den Satz mit der Nachahmung in der Quinte an. Die mittelste bringt denselben eine Quinte höher gegen den Baß hervor, und die Oberstimme geht, vermittelst der Versetzung, mit derselben terzenweise mit. Ehe noch der Satz zu Ende ist, bringt der Baß denselben vermittelst einer versetzten Nachahmung zum Vorschein.

Tab. VII. Fig. 2. Die höchste und mittelste Stimme nehmen den Satz in der Nachah-

mung in der Octave vor, der Baß in der Unterquinte. Die vier lezten Tacte sind eine Versetzung der vier ersten, wozu die Ausweichung in einen andern Ton Gelegenheit giebt.

Tab. VII. Fig. 3. Die höchste Stimme fängt den Satz an. Die mittelste bringt ihn in der Gegenbewegung eine None tiefer hervor, und der Baß folgt im zweyten Tacte vermittelst der ähnlichen Bewegung in der Unterseptime gegen die erste Stimme nach.

Tab. VII Fig. 4. Ist ebenfalls ein Exempel einer verkehrten Nachahmung, nur daß die Eintritte der Stimmen mit andern Intervallen geschehen, wie der Augenschein giebt.

Tab. VII. Fig. 5. In diesem Exempel kommt der Satz in jedem Tacte vermittelst der Nachahmung und Versetzung zum Vorschein. In der ähnlichen Bewegung ist er zu finden im ersten; und zwischen dem dritten und vierten Tact der Mittelstimme; ingleichen im dritten Tact der höchsten Stimme. In der verkehrten Bewegung ist er im zweyten Tact der höchsten und im vorletzten Tact der mittelsten Stimme; ingleichen im dritten und fünften Tact der tiefsten Stimme, die Verkürzungen des Satzes nicht mit gerechnet. In dem dritten Tact heben die höchste und die tiefste Stimme den Satz in widriger Bewegung gegeneinander zusammen an. Sonst ist bey Gelegenheit dieses Exempels noch zu merken, daß eine solche Art der Nachahmung, wo ein Satz, wie hier, kurz hintereinander und so zu sagen, Satz auf Satz, nachgeahmt und versetzt wird, der Satz mag nun ganz bleiben, oder verkürzt werden, es geschehe in der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung, mit veränderter oder eben derselben Geltung der Noten, eine enge Nachahmung, imitazione stretta, genannt wird.

b) Vierstimmige Exempel.

Tab. VIII. Fig. 1. Hier geschieht die Nachahmung in der Octave und im Einklange.

Tab. VIII. Fig. 2. Ist, wie das vorige Exempel, im Einklange und in der Octave, wobey noch zu merken, daß, wenn die zweyte Diskantstimme den Satz nimmt, ihn die erste in der Terz darüber zugleich mit nachahmt, worauf im folgenden Tacte die beiden Unterstimmen den Satz zugleich im Einklange hören lassen, so wie im vorigen Exempel die beiden Unterstimmen im Einklange am Ende zusammen kommen. Dieses geht in der freyen Schreibart an.

Tab. VIII. Fig. 3. Hier stehen die erste und dritte Stimme in Thesi, die zweyte und vierte in Arsi. Die andere folgt der ersten in der Unterterz, die dritte der andern in der Unterseptime, und die vierte der dritten in der Terz darunter nach. Die Nachahmung ist meistentheils canonisch.

Tab. IX Fig. 1. Ist wieder ein Exempel einer engen Nachahmung, mit vermischter ähnlicher und unähnlicher Bewegung. In dieser letzten wird im dritten Tact, in der zweyten und dritten Stimme, der Satz gegen den Baß, der die Clausel in der ähnlichen Bewegung hat, zugleich gemacht.

Tab. IX Fig. 2. Ist auch in der engen Nachahmung. In der andern Hälfte des zweyten Tacts zwischen dem Baß und der zweyten Diskantstimme wird die Nachahmung des Satzes terzenweise zugleich gemacht. Wer die Anmerkungen über die vorigen Exempel wohl inne hat, wird schon sehen, was in diesem enthalten ist.

Tab. IX. Fig. 3. Der Satz, der zur Nachahmung Gelegenheit giebt, wird hier allezeit von drey Stimmen zugleich hervorgebracht mit vermischter ähnlicher und unähnlicher Bewegung. Zwey und zwey Stimmen lassen den Satz in gleichförmiger Bewegung wechselsweise mit Terzen oder Sexten hören, und der Baß geht immer in der widrigen Bewegung dagegen fort.

Tab. IX. Fig. 4. Ist ein bekannter harmonischer Gang, wo der Satz, der die Nachahmung veranlaßt, allezeit von zwey Stimmen zugleich angehoben, und wechselsweise mit den beiden andern hervorgebracht wird.

Tab. IX. Fig. 5. Ist nichts anders, als der vorige Gang, nur mit dem Unterschiede, daß der Baß ihn gegen den zweyten Diskant in der Gegenbewegung hervorbringt.

Tab. XI. Fig. 6. Enthält eine kurze canonische Nachahmung über einen chromatischen Satz.

§. 12.

Es giebt also **zwey Hauptarten der Fuge, die canonische und die periodische Fuge.** Beiden ist diese Anleitung gewidmet; wir werden uns aber bey der Abhandlung derselben nach der gemeinen Art zu reden richten, und die periodische Fuge schlechtweg **Fuge**, die canonische aber schlechtweg **Canon** nennen.

Anmerkungen.

1) Das Wort **Fuge**, welches bey **Mattheson** gar füglich durch **Wechselgesang** gegeben wird, wird von einigen musikalischen Wortforschern von *fugare*, jagen, (weil eine Stimme gleichsam die andere jagt) von andern von *fugere*, **fliehen**, weil gleichsam die eine Stimme vor der andern flieht, hergeleitet.

2) Insgemein wird ein musikalisches Stück in zwey Clauseln oder Hauptabsätze, ja öfters in mehrere eingetheilt. Bey den Fugen fällt diese Eintheilung weg, indem das Stück vom Anfange bis zum Ende, ohne abzusetzen, fortgehen muß. Die fugirten Giquen machen hier keine Ausnahme. Sie bestehen aus zwey Clauseln; das ist wahr. Aber jede Clausel ist auf besondere Art fugirt, und zwar insgemein die eine in der ähnlichen, die andere in der Gegenbewegung. Es sind also zwey Fugen darinnen vorhanden. Die **Graupnerischen** und **Kuhnauischen** Giquen, anderer nicht zu gedenken, beweisen es. Oft sind es noch uneigentliche Fugen. Es ist also nöthig gewesen, in der Erklärung der Fuge dieses Umstandes zu gedenken.

§. 13.

Da eine Fuge mit zwey, drey, vier und mehrern Stimmen gesetzt werden kann, so entsteht die Eintheilung derselben in zwey-, drey-, vier- und mehrstimmige Fugen.

§. 14.

Bey allen Arten der Fuge sind folgende fünf Stücke, als zur Charakteristik derselben gehörig, zu beobachten:

1) Der Führer, sonst auch Hauptsatz, Vorsatz, Thema, genannt, griech. Phonagogus, lat. dux, thema, subjectum, vox antecedens, italiän. guida, franz. sujet. So heißt der zum Grunde liegende Satz, der die Fuge anhebt.

2) Der Gefährte, sonst der Nachsatz genannt, lat. comes, vox consequens, italiän. risposta, oder conseguenza, franz. reponse. So heißt die ähnliche Wiederholung des Führers in einer andern Stimme mit versetzten höhern oder tiefern Klängen.

3) Der Wiederschlag, lat. repercussio; so heißt die Ordnung, in der der Führer und der Gefährte in den verschiednen Stimmen sich wechselsweise hören lassen. Dieses Wort wird oft in uneigentlichem Verstande für den Gefährten gebraucht.

4) Die Gegenharmonie. So heißt diejenige Composition, die dem Fugensatze in den übrigen Stimmen entgegengesetzt wird.

5) Die Zwischenharmonie. So heißt diejenige Composition, vermittelst welcher während des Schweigens des Fugensatzes zwischen den verschiedenen Repercussionen, des Zusammenhanges wegen, gearbeitet wird.

§. 15.

Eine Fuge, deren charakteristische Stücke nach den ihnen eigenen Regeln völlig eingerichtet sind, heißt eine eigentliche Fuge, fuga propria oder regularis. Eine Fuge, wo diese Stücke nicht nach den Regeln völlig eingerichtet sind, sondern mit allem willkührlich verfahren wird, heißt eine uneigentliche Fuge, fuga impropria, fuga irregularis. Nachdem bey dieser uneigentlichen Fuge dieses oder jenes Stück mehr oder weniger beobachtet ist, nachdem entstehen unterschiedne Gattungen derselben. Hierzu braucht es keiner besondern Anweisung, indem es leichter ist, sich von den Regeln zu entfernen, als sich denselben zu unterziehen. Auf dem Claviere findet man viele dergleichen uneigentliche Fugen unter dem Titel Capricen, wiewohl ehedem zu den Zeiten des Frescobaldi, Froberger, Danglebert und anderer, auch eine eigentliche Fuge öfters eine Caprice genannt wurde, wenn sie über einen sehr lebhaften Hauptsatz componirt war, und folglich das ganze Stück aus geschwinden Noten bestand, indem man damals der Fuge nichts als langsame und schwere Noten gewidmet wissen wollte. Eins muß ich doch hier aus dem kritischen Musikus des Hrn. Capellmeisters Scheibe bemerken, „daß in den uneigentlichen Fugen neuerer Zeit der Hauptsatz nicht nur mit einer Stimme allein ange-

fangen werden kann; sondern daß ihn auch alle Stimmen zugleich Octavenweise hören lassen können. So können auch, indem die eine Stimme den Hauptsatz anfängt, eine oder die andere, wie auch alle übrige Stimmen, mit andern Sätzen auf geschickte Art zugleich mit eintreten."

§. 16.

Die eigentliche Fuge ist in Ansehung der Durcharbeitung des Fugensatzes zweyerley, strenge oder frey.

a) Eine **strenge Fuge**, fuga obligata, heißt diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit nichts anderm als dem Hauptsatze gearbeitet wird, d. i. wo derselbe nach der ersten Durchführung, wenn nicht allezeit ganz, doch zum Theil, so zu sagen Satz auf Satz zum Vorschein kommt, und wo folglich aus dem Hauptsatze oder der bey der ersten Wiederholung desselben dem Gefährten entgegengesetzten Harmonie alle übrigen Gegenharmonien und Zwischensätze vermittelst der Zergliederung, Vergrößerung, Verkleinerung, der unterschiednen Bewegung u. d. g. hergenommen, diese aber vermittelst der Nachahmung in einer bündigen und gründlichen Harmonie unter sich verknüpft werden. Wenn eine solche strenge Fuge weitläufig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerley übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapuncts, des Canons und der Tonwechselung Gelegenheit geben, damit verbunden werden; so nennt man ein solches Stück mit einem italiänischen Namen ein *Ricercare* oder eine *Ricercata*, eine **Kunstfuge**, eine **Meisterfuge**. So sind die meisten Fugen vom **J. S. Bach** beschaffen.

b) Eine **freye Fuge**, fuga libera, soluta, sciolta, heißt diejenige Fuge, wo in dem Stücke nicht durchgehends mit dem Hauptsatze gearbeitet wird, das ist, wo derselbe zwar nicht allezeit Satz auf Satz, jedoch oft genug zum Vorschein kommt, und wo, wenn man denselben verläßt, ein wohlausgesuchter kurzer Zwischensatz, der mit der Natur des Hauptsatzes, oder mit der, bey der ersten Wiederholung desselben, dem Gefährten entgegengesetzten Harmonie eine Aehnlichkeit hat, und wohl zusammenhängt, ob er gleich nicht immer daraus entspringt, vermittelst der Nachahmung und Versetzung durchgeführt wird. So sind die meisten **Händelschen Fugen** beschaffen.

Anmerkung.

Wenn in einer solchen eigentlichen Fuge der Fugensatz in der Mitte oder am Ende zwischen allen oder einigen Stimmen derselben auf canonische Art kurz durchgeführt wird, so pflegt dies eine fuga reditta genannt zu werden.

§. 17.

Oft läßt man es nicht bey einem Hauptsatze bewenden, sondern führt ihrer mehrere zugleich in einem Stücke durch. Man kann also die Fuge in die **einfachen** und **vielfachen** Fugen eintheilen.

Einfach heißt diejenige Fuge, die nur einen Hauptsatz; vielfach die, welche zwey, drey, vier und mehrere Hauptsätze hat.

Die vielfachen Fugen werden insgemein **Doppelfugen** genannt, und dieser Benennung werden wir uns auch hinfort bedienen.

Anmerkungen.

1) In der Doppelfuge wird nur der anhebende Satz insgemein der Hauptsatz genannt, und die übrigen heißt man **Gegen-** oder **Nebensätze**, lat. contrathema, contrasubjectum.

2) In den Doppelfugen müssen die verschiednen Fugensätze zusammen ausgearbeitet werden. Hierdurch kommt ein Thema gegen das andere bald unten, bald oben, bald in der Mitte zu stehen, nach Anzahl der Stimmen der Fuge. Diese Zusammenausarbeitung aber kann ohne Anwendung des **doppelten Contrapuncts** so wenig geschehen, als in der einfachen Fuge ohne gehörige Kenntniß desselben der Führer und sein Gefährte bald in dieser bald in jener Stimme auf verschiedene Art zusammengebracht werden können.

§. 18.

In Ansehung der verschiedenen Art der Nachahmung läßt sich die Fuge in folgende **sechs Classen** unterscheiden.

Die erste **Classe** enthält diejenigen, die ihren Namen von dem Intervall erhalten, in welchem die zweyte Stimme gegen die erste zu stehen kommt. Da hat man Fugen im **Einklange**, in der **Secunde**, **Terz**, **Quarte**, **Quinte**, **Serte**, **Septime** und **Octave**.

Hier ist zu merken, daß die Intervallen alle **aufwärts** abgezählt werden, und daß, wenn man z. E. von einer Fuge in der Secunde spricht, man stets die Secunde darüber versteht; und so mit den andern Intervallen.

Die zweyte **Classe** enthält diejenigen Fugen, die ihren Namen von der Art der Bewegung, in der der Gefährte dem Führer nachfolgt, erhalten.

Da hat man a) **Fugen in der ähnlichen Bewegung**, fuga recta oder aequalis motus. b) **Fugen in der verkehrten Bewegung**, insgemein **Gegenfugen** genannt, fuga contraria, oder per motum contrarium. c) **Fugen in der rückgängigen und rückgängig-verkehrten Bewegung**, fuga retrograda und fuga retrograda per motum contrarium.

Die **dritte Classe** enthält diejenigen Fugen, die von der veränderten Geltung der Noten, womit der Gefährte dem Führer nachfolgt, ihren Namen erhalten. Da hat man

a) **vergrößerte Fugen**, fuga per augmentationem, b) **verkleinerte Fugen**, fuga per diminutionem.

Die **vierte Classe** enthält die **Fugen im vermischten Tacttheile**, fuga per arsin et thesin.

Die fünfte Classe enthält die Fugen in der **unterbrochnen Nachahmung**, fuga per imitationem interruptam.

Die sechste Classe enthält diejenigen, wo alle diese Arten vermischt anzutreffen sind, fuga mixta.

§. 19.

Was die Fugen aus der ersten Classe betrifft, so wird bloß die **vermischte Quarten- Quinten- und Octavenfuge**, kürzer die **Quintenfuge** oder **ordentliche Fuge** genannt, als die **natürlichste** zu Verfertigung einer eigentlichen Fuge erwählt, und die übrigen Gattungen der Fuge aus dieser Classe, als die in der Secunde, Terz, Sexte und Septime werden als außerordentlich betrachtet, und nur zur Zierde der ordentlichen Quintenfuge, in der Mitte derselben zur Veränderung des Wiederschlages, gebraucht. Will man aber eine eigentliche Fuge in der Secunde, Terz, Sexte oder Septime entwerfen: so finden daselbst, mit gehöriger Anwendung, eben die Regeln Statt, die man bey der Quintenfuge gebraucht, ausgenommen, daß die Regeln von der Einrichtung des Gefährten wegfallen, indem die außerordentliche Fuge in diesem Stücke nicht so vielen Schwierigkeiten unterworfen ist. In dem Hauptstücke vom doppelten Contrapunct wird man vier Exempel von der Feder des Herrn **Kreising** finden, wo die Folgestimme der anhebenden in den angeführten Intervallen nachfolgt, woraus man die Art solcher Fugensätze und ihrer Eintritte genugsam wird beurtheilen können. Da die Modulation in solchen Sätzen meistentheils im Haupttone bleibt, oder doch wenig davon abgegangen wird: so können dieselben, wenn sie erstlich, nach Beschaffenheit der Gattung der Fuge, in dem gehörigen Intervall gegen die anhebende Stimme von der zweyten wiederholt worden, beym Eintritt der dritten und vierten Stimme, wenn die Fuge vierstimmig seyn soll, in die Tonart der Dominante auf eine ähnliche Art versetzt werden, während die erste und zweyte Stimme dazu eine Gegenharmonie machen. Dieses scheint die natürlichste und beste Art, solche Fugen auszuarbeiten, indem sie zu verschiedenen Harmonieen Anlaß giebt. Wenn der doppelte Contrapunct damit verbunden wird, so wird es desto besser seyn. Da wir in diesem Buche bloß mit der ordentlichen Fuge zu thun haben: so werden wir der außerordentlichen nicht weiter gedenken, indem wir uns vorbehalten, in den Beyträgen zu dieser Anleitung davon mehr zu schreiben.

†) Wenn die Quintenfuge eine vermischte Quarten- Quinten- und Octavenfuge genannt wird, so ist folgendes die Ursache. Der Gefährte soll dem Führer eigentlich eine Quinte höher nachfolgen. Da aber verschiedene Umstände dieses oft verhindern, und im Gefährten, wo nicht alle, doch zum wenigsten einige Intervallen oft nur eine Quarte höher gegen den Führer zu stehen kommen: so geschieht es dadurch, daß die Quintenfuge mit der Quartenfuge vermischt wird, und daher erhält sie den Namen einer vermischten Quarten- und Quintenfuge. Wenn hier aber gesagt wird, daß in der Quintenfuge der Gefährte stets eine Quinte

höher gegen den Führer zu stehen kommt, so ist aus der Umkehrung der Intervallen schon bekannt, daß die Quinte über einen Ton, desselben Quarte unterwärts ausmacht, und daß es also einerley ist, ob das Intervall des Gefährten eine Quinte über oder eine Quarte unter dem Intervalle des Führers steht. Gleiche Bewandniß hat es mit dem Gefährten, wenn er aus der Quarte entlehnt ist, da es gleich gilt, ob das Intervall in demselben eine Quarte über oder eine Quinte unter dem Intervall des Führers zu stehen kommt. Nun fragt es sich noch, warum die Quintenfuge eine vermischte Quinten- und Octavenfuge heißt. Die Ursache ist diese, weil nach Anleitung der Lehre vom Wiederschlage der Vorsatz, ohne zuvörderst in die Quinte versetzt zu werden, in der Octave sogleich wiederholt werden kann. Ferner giebt es gewisse Sätze, wo so wohl der Führer als der Gefährte im Haupttone bleibt, und hieraus entsteht der Name der vermischten Octavenfuge. Aus der Lehre von der Einrichtung des Gefährten nach den alten Tonarten wird dies letztere deutlicher werden.

††) Daß die Quintenfuge die natürlichste sey, ist aus den beiden Hauptsaiten einer jeden harten oder weichen Tonart, nämlich der **Haupttonsnote** und der **Dominante** oder der **Quinte darüber** zu erweisen, als deren vollkommene Dreyklänge die Hauptharmonieen einer jeden Tonart ausmachen. Auf diese beiden Dreyklänge und ihre Tonarten aber bezieht sich in der Quintenfuge die Modulation des Führers und des Gefährten eigentlich, wie man aus der Folge sehen wird.

§. 20.

Was die **Fugen aus der andern Classe** anlangt, so wird ebenfalls nur die erste, nämlich die in der ähnlichen Bewegung, vorzüglich ausgeübt. Doch findet man auch viele Muster der Gegenfuge. Die rückgängige und rückgängigverkehrte aber werden nur bey den vorigen beiden in der Mitte hin und wieder zur Veränderung gebraucht, so wie in der ordentlichen Fuge in der ähnlichen Bewegung ebenfalls hin und wieder der Fugensatz in der Gegenbewegung angebracht zu werden pflegt.

§. 21.

Mit der **Vergrößerung** und **Verkleinerung** der Fugensätze hat es eben diese Bewandniß. Man bedient sich ihrer nur eigentlich in der Mitte. Doch giebt es auch Muster von Fugen, die ausdrücklich hiernach ausgearbeitet sind.

§. 22.

Die **Fugen im widrigen Tacttheile** gehören eigentlich in die canonische Schreibart, und die Tacttheile werden in einer ordentlichen Fuge insgemein nur alsdann vermischt, wenn man den Fugensatz in der engen Nachahmung oder canonisch durchführen will. Sonst findet man nicht besondere Muster einer auf diese Weise ordentlich ausgearbeiteten periodischen Fuge.

§. 23.

Die **unterbrochne Nachahmung** dient ebenfalls nur dazu, in einer gewöhnlichen Fuge in Ansehung des Wiederschlages eine Veränderung zu machen. Alle diese Veränderungen endlich, denen man den Gefährten in Ansehung der Bewegung, der Figur der Noten, der Tacttheile u. s. w. unterwirft, gehören eigentlich in die strenge Fuge, und daselbst besonders in die Doppelfuge, welches aber nicht hindert, sich einiger solchen Veränderungen mit Einsicht auch in einer freyen und in einer einfachen Fuge zu bedienen, wovon genugsame Exempel vorhanden sind.

§. 24.

Die **vermischte Classe** begreift alle diejenigen Arten von Fugen, wo z. E. der Gefährte dem Führer nicht allein in veränderter Bewegung, sondern zugleich mit veränderter Geltung der Noten antwortet, wo der Gefährte in einem veränderten Tacttheile und zugleich mit einer andern Bewegung nachfolgt, u. s. w. Man kann sich selbst so viele Vermischungen erdenken, als man will.

§. 25.

In Ansehung der Fortschreitung der Noten in einem Fugensatze werden hin und wieder folgende Benennungen gefunden, als

1) Fuga composita oder recta, wenn die Noten des Fugensatzes stufenweise gehen.
2) Fuga incomposita, wenn die Noten desselben sprungweise gehen.
3) Fuga authentica, wenn die Noten des Fugensatzes aufwärts gehen.
4) Fuga plagalis, wenn die Noten desselben unterwärts gehen. Aus der Lehre von den alten Tonarten werden die Ursachen der Benennung dieser letzten zwey Arten, woran aber sehr wenig gelegen ist, deutlicher werden.

Aus dem Zusammenhange aller dieser Dinge wird man jetzt die Ordnung aller folgenden Hauptstücke beurtheilen können.

Das zweyte Hauptstück.

Von der Beschaffenheit eines Fugensatzes oder vom Führer.

§. 1.

Nicht alle Sätze sind zu einer guten Fuge geschickt, und mancher Satz schickt sich wiederum besser zu einer Fuge für die Geige und Flöte, als zu einer Fuge für die Singstimme, das Clavier, die Orgel u. s. w.; mancher schickt sich besser zu einer zweystimmigen, als zu einer drey- oder vierstimmigen Fuge, u. s. w. Wenn man also bey Erfindung eines Satzes auf die Beschaffenheit und Eigenschaft desjenigen Werkzeuges und auf die Anzahl der Stimmen, wofür man setzt, insbesondere zu sehen hat: so muß man überhaupt, man setze für ein Instrument und für so viele Stimmen als man wolle, auf folgende zwey Stücke Acht haben,

1) auf die Länge, und
2) auf die Melodie.

§. 2.

Was die Länge des Fugensatzes betrifft, so ist dieselbe zwar willkührlich; doch ist, um gewiß zu verfahren, auf die Beschaffenheit des Zeitmaßes dabey zu sehen. Je langsamer dieses ist, desto weniger Tacte soll der Satz begreifen, und je lebhafter es ist, desto mehrere Tacte kann er haben. Eine lange Reihe leerer und von Harmonie entblößter Töne wird in einem trägen Zeitmaße dem Gehör ekelhaft. Je kürzer die Sätze sind, desto öfter können sie wiederholt werden. Je öfter sie aber wiederholt werden, desto besser ist die Fuge. Ein kurzer Satz ist faßlich, und leicht im Gedächtniß zu behalten. Hat der Zuhörer die Bequemlichkeit, den Umfang desselben leicht zu überhören, und die verschiednen Wiederschläge desselben in allen angebrachten Versetzungen, und folglich den ganzen Zusammenhang der Fuge desto eher zu beurtheilen; so läuft der Fugist, wenn er den Satz aus dem Stegreif durcharbeitet, nicht Ge-

fahr, ihn aus den Gedanken zu verlieren, und dann allerhand zerstreute und ausschweifende Einfälle zu Markte zu bringen, bevor er ihn wieder findet. In allen beiden Fällen aber, er arbeite aus dem Stegreif, oder auf dem Papiere, wird er den Satz bequemer und deutlicher durcharbeiten können. Wie wichtig aber ist dieser letzte Punkt, die Deutlichkeit! Kurz, wie man die Schönheit einer Fuge nicht nach der Länge derselben beurtheilen kann; so hängt die Güte eines Fugensatzes auch nicht von der Länge desselben ab. Man kann unterdessen nicht eigentlich bestimmen, wie viele Tacte ein Fugensatz haben soll. Die Veränderung, die Seele der Musik, würde dabei verlieren. So viel aber ist gewiß, daß ein Fugensatz dann lang genug ist, wenn er einen deutlichen vollständigen Gedanken in sich faßt. Hierzu braucht man nicht allezeit ein halb Dutzend Tacte. Es kann dieses nach Beschaffenheit in dem Umfange eines einzigen geschehen.

§. 3.

In Ansehung der Melodie können zwar in sogenannten Capricen allerhand bunte Figuren und Gänge Statt finden. Sie gehören aber nicht in die im genauen Verstande genommene Fuge, als aus welcher die weiten unnatürlichen Sprünge, gebrochnen Griffe, u. d. g. zum wenigsten für die Singestimme, den Flügel und die Orgel, wie im Ganzen, so in ihren Theilen, und folglich besonders in dem Hauptsatz, welcher der Grundriß zu den übrigen Gedanken ist, ausdrücklich wegbleiben müssen. „Das melodische natürliche Wesen, sagt Mattheson, giebt mit seiner edlen und singbaren Einfalt insgemein die besten Fugen ab, da hingegen in den gekünstelten und gezwungnen Sätzen es an nichts so sehr als an der Melodie zu gebrechen pflegt.“ Es ist zwar allezeit eine Melodie vorhanden, aber die taugt nicht allezeit. Besteht der Satz aus zu vielen bunten schnellaufenden Noten, so ist leicht zu erachten, daß, wenn die Fuge für die Orgel ist, und das Pedal dabey gebraucht werden soll, nichts als ein verworrenes unverständliches Gepolter heraus kommen kann.

§. 4.

Die Melodie soll ferner eigentlich innerhalb des Umfanges einer Octave enthalten seyn, damit in den verschiednen Stimmen, worin der Wiederschlag geschieht, genugsamer Platz zur Wiederholung desselben sey, und wenn es in Singesachen ist, und der Satz in verschiednen Tonleitern vermittelst der Versetzung erscheint, der Sänger mit dem Umfange seiner Stimme zureiche. In Instrumentalfugen wird diese Regel nicht so genau beobachtet, indem manche Themata sich bis zur Decime, ja bis zur Duodecime erstrecken. Indessen geht man allezeit im Anfange sicherer, wenn man sich an die Regel hält. Man findet gute Fugen über Sätze, die nicht einmal den Raum einer Terz oder Quarte überschreiten.

§. 5.

Der Gesang eines Führers muß ferner so beschaffen seyn, daß allerhand harmonische Figu-

ren und Rückungen dagegen angebracht werden können. Um es hierin desto eher zu treffen, ist es gut, daß man sich bey Erfindung desselben sogleich den Baß und die übrigen Gegenstimmen vorstellt. Man hat dabey den Vortheil, daß man zugleich wahrnimmt, ob sich der erfundne Satz bequem handhaben läßt oder nicht. Nicht alle Melodieen lassen eine männliche und schöne Harmonie zu. Diese müssen erst gesucht werden. Von einer gezwungnen Harmonie, dergleichen man auch gegen die leereste und ungeschickteste, ich will nicht sagen Melodie, sondern Monodie machen kann, ist hier nicht die Rede. Das schöne natürliche behält allezeit den Preis.

§. 6.

Wie man aber nicht die Melodie auf einem unbequemen Tone abbrechen muß, so ist gegentheils zu verhüten, daß ihr Absatz mit einem förmlichen Schlußsatze begleitet werde, indem die Ruhestellen nicht eher, als am Ende der Fuge, Statt finden. Sind die Gedanken so beschaffen, daß sie sich zu einem eigentlichen Schlußsatze neigen, und man ihn nicht gut vermeiden kann; so muß entweder der Gefährte so fort auf dem Schlußpuncte eintreten, oder es muß dieser Schluß vermittelst melodischer Kunstgriffe durch den Zusatz einiger Noten bey geschwindem Absetzen von derjenigen, worauf der Schlußpunct fällt, gleichsam versteckt werden. In dem Hauptstücke vom Gefährten werden hiervon Exempel vorkommen.

§. 7.

Es ist endlich einerley, in was für einem Tacttheile der Führer anhebt. Er soll aber natürlicher Weise auf einem guten Tacttheile schließen, und diese Regel wird nur in Singefugen, wenn der Text wegen eines weiblichen Reimes dazu Anlaß giebt, überschritten.

Das dritte Hauptstück.

Von der Einrichtung des Gefährten.

§. 1.

Da bey der ordentlichen Fuge diejenigen Intervallen, woraus der Vor- und der Nachsatz besteht, nichts anders als solche Intervallen ausmachen, die sich entweder auf den Hauptton oder die Dominante beziehen, und man also zwey Octaven oder Tonleitern dazu vonnöthen hat, wovon eine den Führer, die andere den Gefährten enthält: so pflegt man, um zu wissen, welche Intervallen in diesen beiden Octaven, der tonischen oder der Haupttonsnote und der Dominante, einander antworten müssen, sich folgenden Mittels, als eines Leitfadens bey der Einrichtung des Gefährten, zu bedienen. Man nimmt die Octave des Haupttons, und setzt die in ihrem Umfange begriffnen Intervallen gegen die Intervallen der Octave der Dominante so, daß sowohl in der Mitte als am Ende der Hauptton gegen die Quarte und Quinte zu stehen komme. Z. B. unser Hauptton soll C Dur seyn. Hier setzt man erstlich die Intervallen der Octave C nach ihrer Ordnung hin, und schreibt hernach die Intervallen der Octave G als der Dominante folgendergestalt in diatonischer Ordnung jener gegen über:

c | d | e | f—g | a | h | c Octave des Haupttons.
g | a | h | c | d | e | f-g Octave der Dominante.

Hieraus sieht man, daß das g dem c, das a dem d, und das c dem f und g antwortet, u. s. w. Diese Tabelle nun läßt man in alle übrigen harten Tonleitern übersetzen. Wäre dieselbe auf alle mögliche Fälle anzuwenden, so könnte man ihren Inhalt folgendermaßen in Ziffern deutlicher und in Beziehung auf beide Tonarten zugleich vorstellen:

Octave des Hauptt.	1	2	3	4—5	6	7	8	
Octave der Domin.	5	6	7	8	2	3	4—5	

Hieraus könnten folgende allgemeine Regeln gezogen werden:

1) daß die zweyte und sechste einander antworten;
2) daß die dritte und siebente einander antworten;
3) daß die vierte und fünfte der Hauptnote antworten.

Es trägt sich aber zu, daß auch ebenfalls sehr oft die Sexte mit der Terz, die Quinte mit der Secunde u. s. w. beantwortet wird, wie man bald sehen kann. Wir wollen also gewisse Grundsätze entwerfen, nach welchen man die Richtigkeit des Gefährten überhaupt und besonders untersuchen und beurtheilen kann, damit wir, weil er öfters auf mehr als eine Art eingerichtet werden kann, mit Grunde erweisen können, warum er auf diese oder jene Art besser sey.

§. 2.

Der Gefährte ist, wie bekannt, nichts anders, als eine ähnliche Wiederholung des Führers in einer versetzten Tonart. Zur Erhaltung dieser Aehnlichkeit ist nicht genug, daß die Noten des Gefährten den Noten des Führers in Ansehung der Figur und Geltung gleich gemacht werden *); daß kein Modus mit dem andern vertauscht und aus einem harten nicht ein weicher gemacht werde; daß eben dieselbe Tactart in beiden Sätzen bleibe, und daß alle darin etwa vorkommende Pausen und übrigen Zeichen bis zum Schlußpuncte nachgeahmt werden. Es gehört hauptsächlich zur Aehnlichkeit der Wiederholung, daß die Intervallen, die im Führer gewesen, auch im Gefährten, und zwar in eben derjenigen Proportion erscheinen, z. E. daß an demjenigen Orte der Melodie, wo der Führer eine Terz, Quarte, Quinte, u. s. w. fortgeht, der Gefährte ebenfalls eine Terz, Quarte, Quinte u. s. w. fortgehe, und daß, wenn diese Terz im Führer groß gewesen, sie ebenfalls im Gefährten groß seyn müsse, u. s. w. das heißt: **Der Gesang des Gefährten muß dem Gesange des Führers ähnlich gemacht werden.** Das ist der erste Grundsatz, worauf sich die Einrichtung des Gefährten gründet.

§. 3.

Da aber die Octave aus zwey ungleichen Hälften besteht, und, wenn man in einer stufenweisen Fortschreitung von der Dominante zur Tonischen und von dieser zu jener geht, man allezeit in der einen weniger oder mehr Intervalle als in der andern findet, z. E.

in der Tonart C Dur enthält
die eine Hälfte im Aufsteigen c d e f g
oder im Absteigen g f e d c
fünf Intervallen, da in
der andern Hälfte im Aufsteigen g a h c
oder im Absteigen c h a g

*) In Ansehung der Geltung ist es erlaubt, die erste Note um die Hälfte ihres Werths zu verkleinern, oder zu vermehren, wenn man es für nöthig findet, um desto unvermutheter einzutreten, wovon wir Exempel bekommen werden.

nur vier Intervalle vorhanden sind: so geschieht es theils zu Folge der Natur der Haupttonart, worin die Fuge ist, theils damit die Anzahl der Intervallen in beiden Sätzen gleich gemacht werde, daß die Melodie nach Beschaffenheit eine kleine Veränderung erdulden muß, wofern der Umfang dieser Haupttonart nicht überschritten, und keine fremde und ihr uneigne Tonart in dieselbe eingeführt werden soll; das heißt: es muß recht modulirt werden; und das ist der zweyte Grundsatz, worauf sich die Einrichtung des Gefährten gründet. In was für einem Intervalle nun ein Fugensatz anhebe, so wird die Modulation des Haupttons entweder unverändert bis zum Schluß beybehalten, oder sie lenkt sich bey dem Schlusse nach der Dominante hin.

Im ersten Fall, wenn die Modulation im Haupttone bleibt, braucht, nach geschehenem gehörigen Anfange, nur der Satz von Note zu Note dem Gesange gemäß in die Tonart der Dominante versetzt zu werden.

Im andern Fall, wenn sich die Modulation nach der Dominante hinwendet, so muß der Gesang zur Verhütung einer fremden Modulation schlechterdings verändert, und mittelst der Vertauschung eines Intervalls in den Hauptton wieder zurück geführt werden. Die Regel hierbey ist folgende: daß man allezeit eher auf das folgende als auf das vorhergehende sehen müsse, um sich in der Wahl der Intervallen bey dieser Vertauschung nicht zu irren. Es geschieht dieselbe aber auf zweyerley Art:

a) Durch Ueberschlagung einer Stufe. Dieses geschieht in der größern Hälfte der Octave.

b) Durch Verdoppelung einer Stufe, d. i. wenn man eine Note zweymal anschlägt. Dieses geschieht in der kleinern Hälfte der Octave.

Jenes heißt den Gesang erweitern, dieses denselben abkürzen oder einschränken. Vermittelst dieser Vertauschung aber geschieht es, daß ein Einklang zur Secunde, eine Secunde zur Terz, eine Terz zur Quarte, eine Quarte zur Quinte, eine Quinte zur Sexte, eine Sexte zur Septime, eine Septime zur Octave; und umgekehrt, daß eine Octave zur Septime, eine Septime zur Sexte, eine Sexte zur Quinte, eine Quinte zur Quarte, eine Quarte zur Terz, eine Terz zur Secunde, und eine Secunde zum Einklange wird.

§. 4.

Zu diesen beiden Grundsätzen fügen wir noch folgende die Form der Quintenfuge bestimmende Regeln hinzu, und zwar

I. Ueber die erste Note des Führers.

a) Hebt der Führer auf der Octave des Haupttons an, so folgt der Gefährte in der Quinte desselben nach.

b) Hebt der Führer auf der Quinte des Haupttons an, so folgt der Gefährte in der Octave des Haupttons nach.

Das heißt in einer Regel: die Haupttonsnote und die Dominante müssen allezeit

einander antworten auf der ersten Note des Fugensatzes. Dieses sind aber die ordentlichen Intervalle, womit insgemein ein Fugensatz anhebt. Wie es in außerordentlichen Fällen, wenn der Anfang des Vorsatzes mit der Terz, Quarte, Sexte, Secunde oder Septime geschieht, gehalten werde, wird in besondern Abschnitten gezeigt werden.

II. Ueber die letzte Note des Führers.

a) Schließt der Führer mit der Haupttonsnote, so schließt der Gefährte mit der Quinte.

b) Schließt der Führer mit der Quinte, so schließt der Gefährte mit der Haupttonsnote.

Das heißt in einer Regel: Der Hauptton und die Dominante müssen einander auf der letzten Note des Fugensatzes antworten.

c) Schließt der Führer mit der Terz des Haupttons, so schließt der Gefährte mit der Terz der Dominante.

d) Schließt der Führer mit der Terz der Dominante, so schließt der Gefährte mit der Terz des Haupttons.

Das heißt in einer Regel: Die Terz des Haupttons und der Dominante müssen einander auf der letzten Note eines Fugensatzes antworten.

Da diese Regel aber öfters nach Beschaffenheit der Umstände ihre Ausnahmen leiden kann, so beliebe man dieserwegen das Register unter dem Titel: Schluß nachzuschlagen.

Dieses aber sind die ordentlichen und bequemen Töne, worin ein Führer schließen kann. Geht er auf eine außerordentliche Weise in einen andern Ton, als in die Secunde, Quarte, oder Sexte des Haupttons: so geht der Gefährte in die Secunde, Quarte oder Sexte der Dominante, wofern es nicht andere Umstände verhindern, in welchem Falle man die beiden Grundsätze zu Rathe zu ziehen hat, um, da das Intervall des Gefährten dem Intervall des Führers bald eine Quinte bald eine Quarte höher antworten kann, sich in der Wahl des Intervalls nicht zu irren. Es werden hin und wieder in folgenden Exempeln solche außerordentliche Schlüsse vorkommen, welche man im Register unter dem Titel: Schluß finden wird.

Anmerkung.

1) Was jetzt von der Uebereinstimmung der Haupttonsnote und der Dominante in Ansehung der ersten und letzten Note eines Fugensatzes gesagt wird, gilt auch in der Mitte desselben, wenn von der Dominante auf die Haupttonsnote, oder umgekehrt von dieser auf jene gesprungen wird, wofern nicht andere Ursachen diese Regel in gewissen Fällen umstoßen, und den Gefährten nöthigen, die Haupttonsnote mit der Quarte, und die Dominante mit der Secunde des Haupttons zu beantworten.

2) An demjenigen Orte, wo der Gefährte eintritt, hört nicht allezeit der Führer sofort auf. Den Umfang eines Führers also zu finden, muß man sehen, wie weit sich sein Gefährte ausdehnt. Man wird dann mit leichter Mühe die Schlußpunctsnote bestimmen können.

§. 5.

Diese Grundsätze und Regeln vorausgesetzt, wollen wir jetzt in Exempeln sehen, auf was für Art sie anzuwenden sind, was hin und wieder für Ausnahmen, und warum sie geschehen können; und überhaupt werden wir da, wo es nöthig ist, diese Grundsätze und Regeln noch mit andern Anmerkungen erläutern. Uebrigens geht alles dieses nur den Gefährten in einer einfachen Fuge, und in Doppelfugen nur den ersten Satz an, indem man bey den Gegensätzen in Ansehung des Gefährten wenigerm Zwange unterworfen ist, wie man im Hauptstücke vom Wiederschlage sehen wird.

Um wegen Vielheit der Materien in diesem Hauptstücke desto ordentlicher zu verfahren, werden wir dasselbe in verschiedene besondere Abschnitte vertheilen.

Erster Abschnitt.

Fugensätze, die in der Octave des Haupttons anheben, und im Haupttone bleiben.

Tab. X. Fig. 1.

Der Satz endigt sich auf der Sechzehntheilnote e im zweyten Tact, und folglich in der Terz des Haupttons, und die Modulation desselben ist darin unverrückt geblieben. Nun heißt die Regel: a) daß, wenn der Führer in der Octave des Haupttons anhebt, der Gefährte in der Quinte desselben nachfolgen soll, und b) wenn der Gesang im Haupttone bleibt, der Gefährte nur braucht in die Tonart der Quinte versetzt zu werden, und c) wenn der Führer mit der Terz des Haupttons schließt, der Gefährte mit der Terz der Dominante endigen muß. Alles dieses ist beym Gefährten in Obacht genommen worden. Der Hauptton c wird mit der Quinte g beantwortet, und alle darauf folgenden Intervalle sind mit eben den ganzen und halben Tönen in einer ähnlichen Fortschreitung bis zur Schlußpunctsnote nachgemacht worden.

Tab. X. Fig. 2. Wie das vorige Exempel.

Tab. X. Fig. 3. Der Satz fängt im Haupttone an, und bleibt und schließt darin. Der Gefährte muß also in der Dominante e anfangen und schließen. Mit der Anfangs- und Endungsnote hat es keine Schwierigkeit. Wenn aber der Gesang des Gefährten dem Gesange des Führers ähnlich gemacht werden soll, und hierzu die Intervallen des anhebenden Satzes in eben der Proportion in der Folgestimme erscheinen müssen, so sieht man, warum im Gefähr-

ten das d und f in dis und fis verwandelt sind. Denn, da der Gesang eine Quinte höher transponirt werden muß, das dis und fis aber, womit gis und h beantwortet werden, nicht in der weichen Tonleiter a und folglich nicht in der Vorzeichnung zu finden sind; so mußten sie durch die gehörigen Versetzungszeichen in die Leiter der Dominante e, worin sich der Gefährte hören läßt, hineingebracht werden. Noch ist hier in Ansehung der Schlußart zu merken, daß, da sie mit einer vollkommnen Baßclausel im Alte geschieht, demselben im Gefährten eine solche Harmonie entgegengesetzt wird, die nichts weniger als zur Ruhe führt, welches man in allen ähnlichen Fällen zu beobachten hat.

Tab. X. Fig. 4. Dieses Exempel ist wie das vorige in Ansehung der Einrichtung des Gefährten beschaffen. Da dasselbe mit einer vollkommnen Diskantclausel in der anhebenden Unterstimme endigt, so wird diese Clausel im Gefährten durch Veränderung des Tons zwischen dis und d im siebenten Tact der obersten Stimme unterbrochen. Dies findet in allen ähnlichen Fällen Statt.

Tab. X. Fig. 5. Auch dieses Exempel endigt mit einer vollkommnen Baßclausel. Um aber die beständige nöthige Bewegung in der Fuge zu erhalten, wird auf der Schlußnote c im Gefährten, bey einer schon durch die Gegenharmonie unterbrochnen Schlußclausel, sogleich die dritte Stimme eingeführt.

Tab. XI. Fig. 1. Bey diesem Exempel ist zu merken, daß der Quintensprung f—c, zwischen der letzten Note des ersten und der ersten Note des zweyten Tacts im Führer, beym Gefährten in den Quartensprung c—f verwandelt wird. Die Ursache ist, weil auch in der Mitte eines Satzes bey einem Sprunge die Hauptnote und Dominante einander antworten müssen, wenn es nicht andere Ursachen hindern. Daß nun anstatt des g ein f genommen worden, kommt daher, weil aus der Terz c—a im zweyten Tacte des Führers, im sechsten Tact des Gefährten der Secundengang f—e, anstatt g—e entstanden. Das übrige ist alles der Melodie und Tonart der Dominante gemäß transponirt worden.

Tab. XI. Fig. 2. Der Führer springt von der Hauptnote in die Dominante. Der Gefährte beantwortet dieses mit dem Sprunge von der Dominante in die Hauptnote, und verwandelt also, wie im vorigen Exempel, nach der schon bekannten Regel, die Quinte in die Quarte. Von der Dominante geht der Führer einen Grad aufwärts, nämlich vom a ins b. Diese Secunde verwandelt der Gefährte in die Terz d—f. Die Ursache ist diese. Die Melodie an sich ist im Hauptton. Es muß also der Gefährte dieselbe in der Tonart der Dominante a nachmachen. Wenn nun der Führer von dem b wieder stufenweise heruntergeht, und zwischen b und a ein halber Ton ist: so muß dieser im Gefährten ebenfalls ausgedrückt werden. Nähme man nun dazu es—d, so würde der Gefährte, anstatt in dem Tone a zu bleiben, ins g moll

gerathen. Nähme man e—b, so käme der halbe Ton nicht heraus, und es würde ein unharmonisches Verhältniß daraus entstehen. B und e nämlich machen eine falsche Quinte, oder eine übermäßige Quarte gegeneinander. Würde nun das b mit dem e beantwortet, so fänden sich da ein Paar Intervallen, die nach der Sprache der Solmisation wie fa und mi, das ist, wie f und h gegeneinander zu stehen kommen. Ein solches unharmonisches Verhältniß wird aber nicht in allen Fällen und nicht ohne Noth zugelassen, und wurde von den Alten mit folgendem Sprichwort gerügt: Mi gegen fa ist der Teufel in Musica. Es bleibt also kein anderes Intervall als das f übrig, wodurch der Gesang zwar etwas geändert wird, indem aus der Secunde a—b die Terz b—f entsteht. Das b—a wird hingegen dadurch vermittelst des f—e vollkommen nachgemacht. Man bleibt im Tone a und der Gefährte hat seine vollkommne Richtigkeit. Wäre es erlaubt gewesen, die beiden ersten Noten des Führers b—a mit a—e zu beantworten, so hätte man diese Vertauschung des Intervalls nicht nöthig gehabt.

Tab. XI. Fig. 3. Hier wird die Secunde c—b, aus der letzten Hälfte des ersten Tacts, beym Gefährten in den Einklang f—f verwandelt, damit hernach der halbe Ton b—a durch f—e füglich nachgeahmt werden könne. Diese Verdoppelung einer Note geschieht, wie oben gelehrt wurde, wegen der ungleichen Hälfte der Octave allezeit in der kleinern Hälfte derselben.

Tab. XI. Fig. 4. Dieses Exempel ist von Note zu Note aus dem Hauptton in die Dominante übersetzt worden.

Tab. XI. Fig. 5. Da der Vorsatz mit einer vollkommnen Schlußclausel in den Hauptton geht, so tritt auf der vorletzten Note der Gefährte gar bequem ein, damit kein Zusatz gemacht werden dürfe; und, damit die Bewegung jederzeit erhalten werde, wird dem Gefährten beym Schluß eine solche Melodie entgegengesetzt, die das harmonische Gewebe bis zum Eintritt der dritten Stimme ununterbrochen fortsetzt; eben diese Bewandniß hat es beym Schluß des Fugensatzes in der dritten Stimme.

Tab. XII. Fig. 1. und 2. Der Sprung, den hier die Octave der Hauptnote in die Unterquinte thut, wurde bey den Alten deswegen verboten, weil er die Tonart ungewiß macht. Wie schön sich aber solche Sätze ausnehmen, ist aus den Ausarbeitungen der beiden Meister, von welchen diese Exempel sind, zu ersehen. „So gewiß ist es, sagt Mattheson, daß keine Regel ohne Ausnahme bleibt.“ Hatten die Regeln der Alten aber nichtvielleicht oft einen bloßen Eigensinn, oder ein bloßes Vorurtheil zum Grunde?

Tab. XII. Fig. 3. Wenn die Quinte c—g und die Secunde g—as in den drey ersten Noten des Führers, in die Quarte g—c und die Terz c—es im Gefährten verändert worden: so hat es damit eben die Bewandniß, als mit dem Tab. IX. Fig. 2. befindlichen Exempel. Es ist also hier nur noch zu merken, wie die Achttheilsnote, womit der Führer anfängt, beym Gefährten in ein Viertheil verändert wird, damit bey dem Eintritt der zweyten Stimme keine

ungeschickte Harmonie entstehe, und das d im Alt gegen das g in der Oberstimme nicht eine anschlagende sondern durchgehende Note ausmache.

Tab. XII. Fig. 4. Hier ist der Führer ohne alle Veränderung, weil keine vonnöthen war, von Note zu Note bis zum Schlußpunct in die Tonart der Dominante versetzt worden.

Tab. XII. Fig. 5. Wenn man sich auf die Anmerkung zur Fig. 2. Tab. XI. besinnt, so wird man leicht sehen, warum die Melodieen der drey ersten Noten verändert worden. Der Schluß fällt hier auf das Achttheil a im zweyten Tact. Er ist aber im Gefährten nicht nachgemacht worden, indem derselbe, anstatt von dem h im vierten Tact sogleich ins e herunterzuspringen, dieses h zur Bindung liegen, und das e erst hernach als eine durchgehende Note hören läßt.

Tab. XII. Fig. 6. Die Quinte d — a ist aus bekannten Ursachen in die Quarte a — d verändert worden. Daher kommt es hernach, daß die Terz a — f zwischen dem ersten und andern Tact des Führers beym Gefährten in die Secunde d — c verwandelt wird. Es ist damit beschaffen, wie bey Fig. 1. Tab. XI. Der Gefährte kommt allezeit entweder eine Quinte oder Quarte über den Führer, oder, welches einerley ist, eine Quarte oder Quinte unter den Führer zu stehen; und niemals anders. Mit der Quarte geht es hier nicht. Sollte das f — e aus dem zweyten Tact nebst den folgenden Intervallen, mit b — a ꝛc. als mit der Quarte beantwortet werden, so würde der Gefährte dadurch ins g — moll gerathen. Der Gesang aber soll in der Leiter der Dominante a verbleiben. Es bleibt also nichts anders übrig, als daß man diese Terz des Haupttons, nämlich das f, mit der Terz der Dominante, nämlich mit c, beantworte, und darauf die übrigen Intervallen nach Proportion nachahme. Da kommen alle halben und ganzen Töne heraus, und der Gefährte ist eingerichtet, wie er soll. Der Schluß fällt auf das erste Viertheil a im vierten Tacte. Diesem zu Folge sollte der Gefährte entweder nach der Regel mit dem d, oder, weil es eine unvollkommne Cadenz ist, mit einer bey derselben erlaubten Freyheit, auf eine ähnliche Art mit dem e schließen. Dieser Schluß aber bleibt aus, indem die vorletzte Note f zur Bindung liegen bleibt, und hernach die Harmonie so eingerichtet wird, daß im folgenden Tact darauf die dritte Stimme eintreten kann.

Tab. XII. Fig. 7. Hier ist zu merken, wie die Vertheilsnote, womit die erste Stimme anhebt, bey dem Eintritt der andern in ein Achttheil verwandelt wird, um den Eintritt desto fühlbarer zu machen.

Zweyter Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Dominante anfangen, und im Haupttone bleiben.

Tab. XIII. Fig. 1.

Der Führer geht von der Dominante einen Grad aufwärts. Der Gefährte verwandelt diese Secunde in eine Terz, nachdem er, der Regel gemäß, in der Octave des Haupttons angefangen. Hätte er anstatt des f ein es genommen, so hätte man den Gesang des Gefährten nach g moll hinleiten müssen. Daraus wäre eine ordentliche Quartenfuge entstanden. Es kann nicht genommen werden. Es wäre ein unharmonisches Verhältniß daraus geworden. Es bleibt also nichts als das f übrig; und dieses ist in allen ähnlichen Fällen zu beobachten.

Tab. XIII. Fig. 2. Wie das vorige Exempel.

Tab. XIII. Fig. 3. Aus der Terz d — h im Führer wird hier im Gefährten die Secunde g — fis, so wie bey Tab. XII. Fig. 6. das a — f in d — c verwandelt wurde. Man sehe auch Tab. XI. Fig. 1. Diese Fälle sind deswegen desto mehr zu merken, weil einige Lehrer der Musik die Regel geben: **daß eine Terz allezeit eine Terz bleiben, und in kein anderes Intervall verwandelt werden müsse.** So wie sie aber in diesen und den vorigen Exempeln mit einer Secunde verwechselt worden, so werden wir in der Folge Beyspiele finden, wo sie auch mit der Quarte verwechselt wird. Um übrigens noch auf besondere Art die Richtigkeit des Gefährten hier zu beurtheilen; nehme man auf einen Augenblick **anstatt der Haupttonsnote** g die Secunde derselben, nämlich a an. Da ist der Gesang auf die ähnlichste Weise nachgeahmt, indem die Terz d — h alsdann in die Terz a — fis verwandelt wird. Da aber das a nicht Statt findet, indem nach der Regel mit der Hauptnote ausdrücklich und ohne Ausnahme angefangen werden muß, so sieht man, warum der Terzengang des Führers zum Secundengang im Gefährten geworden.

Tab. XIII. Fig. 4. Hier findet sich zwischen der zweyten Note des Führers f und zwischen der zweyten des Gefährten h ein sogenanntes fa gegen mi. Dieses aber ist hier unvermeidlich und im geringsten nicht fehlerhaft. Hätte man das g — f nachmachen wollen, so hätte der Gefährte mit d — c anfangen müssen. Dieses war aber wider die Regel. Nur in der Mitte einer Fuge ist es erlaubt, wenn der Gefährte mit der Dominante anhebt, dieselbe mit der Secunde des Haupttons zu beantworten. Im Anfange einer Fuge ist es schlechterdings ein Grundfehler, und nur denjenigen sogenannten galanten Setzern erlaubt, die sich die Erlaubniß geben, etwas zu schreiben, wovon sie keine Ursache angeben können. Mit c — b konnte

das g — f auch nicht beantwortet werden. Die Modulation wäre, anstatt nach der Quinte zu gehen, in die Quarte gerathen. Das g — f mit c — c das ist, mit der Verdoppelung zu beantworten, schickte sich auch nicht. Da man hier also aus vielen Uebeln wählen mußte, so war das geringste, nämlich c — h dem d — c, dem c — b und dem c — c vorzuziehen.

Tab. XIII. Fig. 5. Hier ist abermals die Terz d — h in die Secunde g — fis verwandelt worden. Diese Vertauschung der Intervallen rühret, wie bekannt, aus der ungleichen Hälfte der Octave her, und die Fortschreitung wird in der kleinern Hälfte derselben allezeit verkürzt.

Tab. XIII. Fig. 6. Die Secunde g — as wird in die Terz c — es verwandelt, und dadurch der Gesang erweitert, damit er hernach der Tonart der Dominante gemäß weiter fortgeführt werden könne.

Tab. XIII. Fig. 7. Nachdem das d — g im Führer nach der Regel mit g — d im Gefährten beantwortet worden, wird das übrige ordentlich von Note zu Note, dem Gesange des Führers und der Tonart der Quinte gemäß, übersetzt.

Dritter Abschnitt.

Fugensätze, wo sich der Gesang nach der Dominante hinwendet.

Tab. XIV. Fig. 1.

So lange der Gesang im Hauptton bleibt, ist der Gefährte von Note zu Note, mit eben derselben Fortschreitung in der Dominante nachgeahmt worden. So bald er sich aber nach der Dominante hinzuwenden anfängt, welches im vierten Tact nach der Achttheilpause geschieht, so wird im Gefährten die Fortschreitung verändert, und aus der durch die Achttheilpause unterbrochnen Terzenfortschreitung f — a eine Secundenfortschreitung c — d im Gefährten gemacht, eine Veränderung, vermittelst welcher der Gefährte sich nach dem Haupttone zurückzieht.

Tab. XIV. Fig. 2. Wie das vorige Exempel.

Tab. XIV. Fig. 3. Nachdem der Fugensatz die Octave des Haupttons stufenweise durchgelaufen, wendet er sich nach der Dominante, und schließt in der Terz derselben. Da sollte nun unstreitig der Gefährte, so bald er auf eine ähnliche Art die Octave der Dominante durchgelaufen, vermittelst der Veränderung der Quarte c — g in die Quinte g — c, sofort in den

Hauptton zurück gehen, und mit der Terz desselben schließen. Er verzögert aber diesen Schluß, und macht den Quartensprung c — g mit g — d, das übrige aber nicht in eben der Proportion der Intervallen nach, (indem das g — a mit dem halben Tone d — es beantwortet wird) und nähert sich erst im folgenden Tacte auf der Sechzehntheilnote c wieder dem Haupttone, da denn bey der Terz es die dritte Stimme bequem eingeführt wird. Solche Zusätze dienen dazu, daß man wieder die rechte Modulation erreiche.

Tab. XIV. Fig. 4. Zu diesem Satze ist der Gefährte aus der Quarte entlehnt, indem, wenn er hätte in der Quinte seyn sollen, er so hätte eingerichtet werden müssen, wie er zuletzt unter eben dieser Figur ausgedrückt steht. Dieses ist aber deswegen nicht geschehen: a) weil dadurch das Intervall des Tritons g — cis in die Terz d — fis hätte müssen verwandelt werden, welche Veränderung ungewöhnlicher, als die Veränderung der Secunde g — fis in die Terz d — h gewesen seyn würde: b) weil durch diese auf solche Art abwechselnden Tonleitern mehr Harmonie entsteht.

Tab. XIV. Fig. 5. Erstlich ist hier die mit einem Viertheil anhebende Note c in das Achttheil g aus schon bekannten Ursachen verwandelt. Da der Gefährte in der kleinern Hälfte der Octave ist, so wird der Gesang hernach um eine Stufe abgekürzt, und aus der Terz c — e die Secunde g — a gemacht, wodurch zwar der halbe Ton e — f nicht nachgeahmt wird, indem ihm der ganze Ton a — h antwortet, und daselbst folglich ein mi gegen fa macht. Dieser aber ist in allen ähnlichen Fällen, wenn der Führer auf solche Art zur Quinte hinauf steigt, erlaubt. Die Terz g — e wird darauf der Folge wegen in die Secunde c — h verwandelt, damit nicht noch einmal mi gegen fa komme, und der übrige Theil des Gesanges ordentlich nachgeahmt werde. Noch ist hier zu merken, wie die beiden Noten e und fis, die den Gesang des Führers nach der Dominante hinlenken, im Gefährten nicht ordentlich mit a — h nachgeahmt, sondern übergangen sind.

Vierter Abschnitt.

Fugensätze, die auf der Terz des Haupttons anheben.

Man giebt die Regel: daß, wenn die Melodie des Führers im Haupttone bleibt, der Gefährte den Wiederschlag in der Terz der Dominante anheben soll; daß hingegen, wenn die Melodie des Führers sich nach der Quinte hinzieht, der Gefährte die Beantwortung mit der Secunde der Dominante verrichten soll. Uns däucht, daß nach Beschaffenheit der

Umstände nicht nur im ersten Fall ebenfalls oft die Secunde der Dominante, sondern auch im letzten Fall ebenfalls die Terz der Dominante Statt finden kann. Exempel werden die Sache deutlicher machen. Wer die beiden allgemeinen Grundsätze zur Ordnung des Gefährten in Erwägung zieht, wird sich in der Wahl zwischen diesen beiden Intervallen nicht so leicht irren.

Tab. XV. Fig. 1. Hier ist die Terz des Haupttons mit der Terz der Dominante beantwortet, und der Satz von Note zu Note in die Tonart der Quinte versetzt, der obigen Regel gemäß, daß, wenn die Melodie im Hauptton bleibt, der Gefährte den Wiederschlag auf der Terz der Dominante anhebe.

Tab. XV. Fig. 2. Dieses Exempel schließt auf der Quinte des Haupttons. Dessen ungeachtet ist wider obige Regel, wie in diesem Fall die Terz des Haupttons, der hier d ist, mit der Secunde müsse beantwortet werden, dieselbe mit der Terz der Dominante beantwortet worden, wobey noch zu merken, daß die Secunde a—h zum Anfange des zweyten Tactes, im Gefährten durch die Verdoppelung des e der Folge wegen in einen Einklang verwandelt ist. Indessen hätte der Gefährte auch mit der Secunde der Dominante folgendermaßen angehoben und eingerichtet werden können:

—h—e—a | d—e fis—g h a g | fis—e—d

Es scheint fast, als wenn dieses natürlicher wäre; und da in dem mit fis anfangenden Satze die Tonart ein wenig zweydeutig ist, so könnte dieser letztere mit h anhebende Satz als Führer angesehen, und der vorige mit fis anfangende Führer zum Gefährten gemacht werden. Das Thema würde aber dann mit der Sexte h anfangen.

Tab. XV. Fig. 3. Hier lenkt sich die Melodie des Vorsatzes ebenfalls nach der Dominante hin. Dessen ungeachtet muß der Nachsatz mit der Terz der Dominante anfangen, wofern man die Melodie nicht ohne Noth sogleich im Anfange verändern will. Im dritten Tact wird das c—e—fis mit g—a—h dem zweyten Grundsatze gemäß beantwortet. Hätte man g—h—cis genommen, so wäre die Melodie vollkommen nachgeahmt worden. Da aber die Ausweichung in d dur dem Tone c dur fremd ist, und wenn der eine Satz in der Tonart der Dominante schließt, der andere nach dem Haupttone zurück gehen muß, so wäre die Modulation falsch gewesen. Der Gang also, der den Führer nach dem g dur hinlenkt, muß durch Veränderung der Fortschreitung so im Gefährten geordnet werden, daß der Gesang wieder den Hauptton erreicht. Dieß geschieht, wenn die Melodie, wegen der kleinern Hälfte der Octave, abgekürzt, und aus der Terz c—e die Secunde g—a gemacht, und darauf das fis mit dem h beantwortet wird. Hiewider wird mehr als jemals heutiges Tages von denen verstoßen, die Fugen gemacht haben, ehe sie noch gewußt, was der Gefährte in der Fuge heißt.

Tab. XV. Fig. 4. Der Gefährte folgt hier dem Führer auf der Terz der Dominante nach, und beantwortet wider die Regel, daß die Haupttonsnote und die Quinte einander am

Ende antworten müssen, die Quinte c im vierten Tact, mit der Secunde g im siebenten Tact. Diese Ausnahme findet aber allezeit Statt, wenn, wie hier a) die Gegenharmonie so beschaffen ist, daß sie sich auf den Hauptton bezieht, und b) wenn nach dieser Entfernung die Melodie des Gefährten durch einen kleinen Zusatz sofort in den Hauptton zurückgeführt wird. Wäre dieses nicht geschehen, so hätte der Gefährte so eingerichtet werden müssen:

e—c | d—g—f | e—cc—dc | f— | f—e | f—

Tab. V. Fig. 5. Der Gefährte, der auf der Terz der Dominante anhebt, folgt dem Führer so lange von Note zu Note in einer ähnlichen Melodie nach, als derselbe im Hauptton bleibt. So bald dieser aber sich nach der Dominante hinwendet, so verkürzt der Gefährte seine Fortschreitung, und verwandelt, vermöge des andern Grundsatzes die Terz b—d in die Secunde f—g, um nicht in einen fremden Ton, nämlich in g moll zu gerathen, sondern den Gesang in den Hauptton wieder zurück zu führen.

Tab. XV. Fig. 6. Hier fängt der Gefährte, wie im vorigen Exempel, den Wiederschlag mit der Terz der Dominante an, ungeachtet der Führer nach der Dominante hin modulirt hatte. Die Melodie aber darin hat an drey Orten in Ansehung der Fortschreitung eine Veränderung erlitten. Die Quinte c—g wird in die Quarte g—c verwandelt; die Secunde h—c in die Terz e—g; und die Quarte d—a in die Quinte a—d. Die Ursache ist, weil man den Satz dadurch desto bequemer in den Hauptton zurückführen kann. Da indessen der ganze erste Tact des Führers im Haupttone bleibt, so könnte, ungeachtet des Sprunges zwischen der Haupttonsnote und der Dominante, der Gefährte auch auf folgende Art angehoben werden:

h—a—g—d—fis—g

Dann wäre es aber nöthig, hier die Fortschreitung zu unterbrechen, und den übrigen Theil des Gesanges mit g anzufangen, und folgendermaßen zu setzen:

g—dc—f—e—dc—h

Tab. XV. Fig. 7. In diesem Exempel muß der Gefährte schlechterdings die Terz des Haupttons, der Folge wegen, mit der Secunde der Dominante beantworten.

Wollte man es auf folgende Art thun:

h | a — h — c — d — ga — h | e — fis — g — fis,

so sieht man, daß die Modulation hier ins d dur, folglich in eine dem Haupttone des Satzes uneigne Tonart geriethe; ferner ist bekannt, daß, wenn der Führer in einem auf die Tonart der Quinte sich beziehenden Tone schließt, der Gefährte sich in den Hauptton zurückziehen muß. Da nun der Führer mit der Terz der Dominante schließt, so muß der Gefährte allerdings mit der Terz des Haupttons, nämlich mit e schließen. Wollte man doch aber mit der Terz der Dominante den Gefährten anheben, so würde derselbe so ausfallen:

h | a — a — h — c — fg — a | d — c — f — e

Der Anfang der Melodie würde aber dabei verlieren.

Tab. XV. Fig. 8. Hier geht der Führer in den Hauptton, und die Terz, womit derselbe anhebt, kann daher nicht mit der Terz der Dominante füglich angehoben werden, sondern mit der Secunde derselben. Der Gesang lenkt sich im Führer stufenweise nach der Quinte hin, und steigt die ganze Leiter derselben stufenweise herunter. Dies kann nicht anders als auf der Leiter des Haupttons nachgemacht werden. Da das vorhergehende stets von der Folge bestimmt werden muß, so konnte der Anfang des Führers mit keinem andern Intervall als mit der Secunde über die Dominante geschehen. In der Mitte des zweyten Tactes aber wird der Gesang zwischen g — a unterbrochen, und im Gefährten mit der Terz c — c beantwortet, damit derselbe nach der Dominante bequem fortgeführt werden könne.

Tab. XV. Fig. 9. In diesem Exempel ist die anfangende Terz mit der Secunde der Dominante beantwortet worden, wiewohl eigentlich, nach den Tab. XV. Fig. 10. befindlichen Grundnoten, der Gefährte durch Verdoppelung der ersten Note folgendergestalt eingerichtet werden sollte:

f — fg — f — eb | gg — g fis — g.

Tab. XV. Fig. 11. Hier ist die Terz des Haupttons mit dem Unterhalbenton desselben beantwortet; die Ursache ist, weil der Führer mit der Quinte schließt, und vermittelst dieses Intervalls der Hauptton sogleich wieder erreicht wird.

Tab. XV. Fig. 12. Hier wird die Terz des Haupttons mit der Secunde der Dominante beantwortet, wiewohl es ebenfalls, wie im vorigen Exempel, mit cis hätte geschehen können.

Tab. XV. Fig. 13. Der Gefährte fängt den Wiederschlag auf der Terz der Dominante an, und modulirt so lange darin, als der Führer in der Haupttonart bleibt. Da sich dieser hernach nach der Quinte hinwendet, so unterbricht der Gefährte zwischen der ersten und zweyten Note im anderm Tacte die Progression, verwandelt die Quarte in eine Terz, und geht dadurch in b moll zurück.

Tab. XV. Fig. 14. Der Führer schließt in der Mitte des zweyten Tacts mit der Note e als der Secunde des Haupttons, und zwar mit einer unvollkommnen Cadenz. Der Gefährte, der auf der Terz der Dominante anfängt, ahmt in der versetzten Tonart die Melodie von Note zu Note nach, und schließt zum Anfange des vierten Tacts mit der Note h und folglich mit der Secunde der Dominante; macht aber mittelst der Versetzung den Gang aus dem vorletzten Tacte nach, um vermöge dieser Modulation die dritte Stimme kurz darauf desto bequemer eintreten zu lassen.

Fünfter Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Quarte des Haupttons anheben.

Diese Quarte wird allezeit regelmäßig mit der Quarte der Dominante, und folglich mit der Haupttonsnote beantwortet, wie aus den Exempeln Tab. XVI. Fig. 1. 2. und 3., wo der Gefährte von Note zu Note in die Tonart der Dominante übersetzt ist, erhellt.

Sechster Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Sexte des Haupttons anheben.

Diese Sexte wird allezeit regelmäßig mit der Sexte der Dominante, und folglich mit der Terz des Haupttons beantwortet, es mag die Modulation im Haupttone bleiben, oder sich nach der Dominante hinwenden, wie aus den Exempeln Tab. XVI. Fig. 4. 5. 6. 7. 8. und 9. zu ersehen ist. Exempel vom Gegentheile, wo die Sexte mit der Secunde des Haupttons beantwortet werden kann, wird man im Register unter dem Titel Sexte finden.

Siebenter Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Secunde des Haupttons anheben.

Diese Secunde wird, nach Beschaffenheit der Umstände, entweder mit der Dominante selber, oder mit der Secunde darüber beantwortet.

Tab. XVII. Fig. 1. Hier, wo der Führer im Haupttone bleibt, wird der Gefährte auf der Secunde der Dominante angefangen, und von Note zu Note der Melodie und der Tonart gemäß übersetzt.

Tab. XVII. Fig. 2. Es hat mit diesem Exempel eben die Bewandniß, als mit dem vorigen. Wollte man hier den Gefährten zum Führer, und den Führer zum Gefährten machen: so würde der Satz mit der Sexte des Haupttons anheben, und diese Sexte mit der Secunde

des Haupttons beantwortet werden, wiewohl es ebenfalls mit der Terz, den vorigen Lehren gemäß, angeht.

Tab. XVII. Fig. 3. Der Anfang des Gefährten kann hier auf zweyerley Art, vermittelst der Dominante oder der Secunde darüber, gemacht werden. In beiden Fällen aber muß die Fortschreitung im zweyten Tact verändert werden, damit der Gesang, der sich im Führer nach der Dominante hinwendet, nach dem Hauptton zurückgeführt werden könne. Der Anfang mit der Secunde ist übrigens dem andern mit der Dominante vorzuziehen, weil die Melodie weniger dabey verliert, und da sie bis zum zweyten Tact des Führers im Haupttone bleibt, sie hierdurch regelmäßig in die Quinte übersetzt wird.

Tab. XVII. Fig. 4. Bey diesem Exempel, wo ebenfalls der Gefährte in der Secunde über die Dominante anfängt, ist die Veränderung der Terz f — d in die Secunde b — a zu merken, wozu die vorhergehende Veränderung der Quarte in eine Quinte Gelegenheit giebt.

Tab. XVII Fig. 5. Hier fängt der Gefährte in der Secunde der Dominante an, und bleibt so lange in dieser Tonart, als der Führer im Haupttone ist. Da derselbe hernach in die Dominante geht, so lenkt sich der Gefährte vermittelst der veränderten Fortschreitung, da er aus der durch die Pause unterbrochenen Octave d — d die Septime a — g macht, nach dem Haupttone zurück.

Tab. XVII. Fig. 6. Hier kann der Gefährte auf zweyerley Art eintreten, auf der Dominante oder auf der Secunde derselben. Die erste aber ist deswegen besser, weil die Melodie darin weniger verändert wird.

Tab. XVII. Fig. 7. Hier hebt der Gefährte auf der Dominante an, und es kann auch nicht auf der Secunde derselben geschehen, wenn der Gesang nicht ohne Noth verändert werden soll.

Tab. XVII. Fig. 8. In diesem Exempel, wo der Gefährte mit der Secunde anfängt, modulirt derselbe so lange in der Tonart der Dominante, als die Tonart des Haupttons im Führer Statt findet. Da diese hernach in die Tonart der Dominante verändert wird: so geht der Gefährte nach vorher veränderter Fortschreitung, da er aus dem Sextensprung e — g die Septime h — c macht, in den Hauptton zurück.

Achter Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Septime des Haupttons anheben.

Diese Septime wird, nach Beschaffenheit der Umstände, welche von der Modulation und der Fortschreitung abhängen, entweder mit der Sexte oder Septime der Dominante, das ist,

mit der Terz oder Quarte des Haupttons beantwortet. Exempel werden die Sache deutlicher machen.

Tab. XVIII. Fig. 1. Der Gefährte, der hier dem Führer auf der vermittelst eines Versetzungszeichens erhöhten Quarte des Haupttons nachfolgt, ahmt den Gesang von Note zu Note nach. Die Art, womit der Gesang von der Septime nach dem Haupttone aufwärts geht, läßt kein anderes Intervall, als die Septime der Dominante, im Gefährten zu.

Tab. XVIII. Fig. 2. Hier hebt der Nachsatz auf der Terz des Haupttons an. Die zweyte und die dritte Note des Führers g — c, die im Gefährten auf umgekehrte Art mit c — g beantwortet werden, erfodern diese Terz e im Gefährten voraus.

Tab. XVIII. Fig. 3. Mit diesem Exempel hat es eben die Bewandniß, als mit dem vorigen.

Tab. XVIII. Fig. 4. So lange der Führer im Haupttone bleibt, hält sich der Gefährte, der auf dem Unterhalbenton der Dominante anfängt, in der Tonart der Dominante auf. So bald aber der Führer in die Dominante geht, kehrt der Gefährte, vermittelst der veränderten Progression, da er aus der Secunde b — a die Terz f — d macht, in den Hauptton zurück.

Tab. XVIII. Fig. 5. In diesem Exempel bleibt der Führer ganz im Hauptton; diesem zu Folge bleibt der Gefährte ohne alle unterbrochne Forschreitung in der Tonart der Dominante.

Tab. XVIII. Fig. 6. Wie die Exempel bey Fig. 2. und 3. auf dieser Tabelle, wo die Anfangsnote des Gefährten von dem folgenden Sprunge zum voraus bestimmt wird.

Tab. XVIII. Fig. 7. Hätte man hier den Gefährten folgendermaßen machen wollen:

— gis — gis a — b — cis | d

so wäre die Melodie sehr unkenntbar geworden;

gis — a h — c — eis | d

hätte gar nichts getaugt;

gis — a h — c — dis | e

hätte die Melodie in eine fremde Tonart geführt.

Es bleibt also nichts anders übrig, als daß man den Gefährten auf der Terz des Haupttons anfängt, und stufenweise bis zum b herauf geht, um den Sprung der Septime hernach zu machen.

Neunter Abschnitt.

Fugensätze nach den alten Tonarten.

Wir könnten dieses Absatzes überhoben seyn, wofern nicht in der Kirche, sowohl bey Protestanten als Katholiken, noch gewisse Lieder und Gesänge vorhanden wären, die aus diesen alten

Tonarten gesetzt sind, und die folglich darnach ausgeübt werden müssen; ingleichen, wenn sich nicht in den Ausarbeitungen unsrer Vorfahren, die nach diesen Tonarten schrieben, fast auf allen Seiten Exempel fänden, wo die Einrichtung des Gefährten nicht nach jetziger Art eingerichtet zu seyn, und folglich unsern Lehren zu widersprechen scheint. Da aber diese alten Tonarten vielleicht nicht Jedermann bekannt seyn möchten: so wollen wir sie zuvörderst erklären, bevor wir zeigen, wie der Gefährte darin eingerichtet werden müsse.

Die Lage derjenigen beiden halben Töne, die außer den fünf ganzen Tönen in der Octave einer Tonart vorhanden seyn müssen, woferne ein Gesang bequem fortgeführt, und die Fortschreitung der Intervallen darin nicht unnatürlich werden soll, war bey den Alten noch nicht in die beiden großen und kleinen Tonarten, deren man sich heut zu Tage bedient, eingeschränkt. Sie erkannten so viele Tonarten, als sie unterschiedne Lagen dieser beiden halben Töne bey der natürlichen Fortschreitung der Intervallen in der Octave eines Tones entdeckten, der des vollkommnen harmonischen Dreyklanges natürlicher Weise, das ist, ohne Hülfe der Versetzungszeichen, fähig war. Da die sechs ersten Hauptintervallen in der Musik, c, d, e, f, g und a dieses vollkommnen harmonischen Dreyklanges fähig sind, und in der natürlichen Fortschreitung der Intervallen die beiden halben Töne auf sechserley Art innerhalb des Umfanges ihrer Octave zu stehen kommen: so erkannten sie daher sechs Tonarten, als:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

1) Die in c, c. d. e. f. g. a. h. c.

wo die beiden halben Töne zwischen der dritten und vierten, und der siebenten und achten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

2) Die in d, d. e. f. g. a. h. c. d.

wo die beiden halben Töne zwischen der zweyten und dritten, und der sechsten u. siebenten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

3) Die in e, e. f. g. a. h. c. d. e.

wo die beiden halben Töne zwischen der ersten und zweyten, und der fünften und sechsten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

4) Die in f, f. g. a. h. c. d. e. f.

wo die beiden halben Töne zwischen der vierten und fünften, und der siebenten und achten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

5) Die in g, g. a. h. c. d. e. f. g.

wo die beiden halben Töne zwischen der dritten und vierten, und zwischen der sechsten und siebenten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

6) Die in a, a. h. c. d. e. f. g. a.

wo die beiden halben Töne zwischen der zweyten und dritten, und der fünften und sechsten Saite liegen.

Obgleich in der Octave h die zwey halben Töne noch an andern Stellen erscheinen, so wurde sie doch, als ein, wegen der unvollkommnen Quinte, des vollkommnen harmonischen Dreyklanges unfähiger Ton, übergangen.

§. 2.

Jede Octave von diesen Tonarten kann nun auf zweyerley Weise getheilt werden, harmonisch und arithmetisch. Vermittelst der harmonischen Theilung der Octave kommt die Dominante allezeit in der Mitte zu stehen, und macht daselbst gegen die unterste Note eine Quinte und gegen die oberste eine Quarte aus. Vermittelst der arithmetischen Theilung aber kommt die Dominante an den beiden äussersten Enden, und die Haupttonsnote in der Mitte zu stehen, und da macht diese letztere gegen die unterste Note eine Quarte und gegen die oberste eine Quinte. Aus dieser doppelten Theilung der Octave entstehen denn zwey verschiedne Leitern von Octaven, und also zwey der Gattung nach verschiedne Tonarten, wovon diejenige, die durch die harmonische Theilung entsteht, oder deutlicher zu reden, diejenige, wo der Gesang mehr in der Höhe als in der Tiefe schwebt, und nicht bis zu der unter der Haupttonsnote befindlichen Quarte herabsteigt, eine selbstständige oder Haupttonart, modus authenticus, primarius, principalis, dux, dominus etc. genannt wird. Diejenige Tonart hingegen, die durch die arithmetische Theilung entsteht, oder deutlicher zu reden, diejenige, wo der Gesang mehr in der Tiefe als in der Höhe schwebt, und die unter der Haupttonsnote befindliche Quarte erreicht, heißt eine entlehnte, hergeleitete, abstammende oder Nebentonart, modus plagius oder plagalis, secundarius, minus principalis, comes oder servus, remissus, inversus etc. So ist z. E. Tab. XIX. bey Fig. 5. der Führer in der authentischen, der Gefährte hingegen in der plagalischen Tonart, und dagegen bey Fig. 9. dieser Tabelle der Führer aus der plagalischen, der Gefährte aber aus der authentischen Tonart *).

§. 3.

Daher entstehen nun sechs Haupt- und sechs Nebentonarten, und da man nach vielem Streiten darüber endlich eins geworden ist, in der Ordnung derselben von der authentischen Tonart in d anzufangen, beiderley Gattungen aber nach gewissen griechischen Landschaften,

*) Omnis cantus, supra finalem sedem diapason absolvens, *ad authenticum* referendus est. Cantus, octavam sic habens dispositam, ut quartam infra finem, quintam supra finem habeat, adscribendus est *plagalibus tonis*. Quae tamen potius de cantu plano, quam figurato intelligenda sunt. *Kircher. Musurg.* Tom. I. pag. 229.

wo diese oder jene vorzüglich ausgeübt worden seyn soll, einen Beynamen erhalten haben, so folgen diese Haupt- und Nebentonarten mit diesen ihren Benennungen in nachstehender Ordnung auf einander:

a) Die sechs Haupttonarten.

1) Die Dorische, modus Dorius, in der Octave
D. e. f. g. A. h. c. D.

2) Die Phrygische, modus Phrygius, in der Octave
E. f. g. a. H. c. d. E.

3) Die Lydische, modus Lydius, in der Octave
F. g. a. h. C. d. e. F.

4) Die Mixolydische, modus Mixolydius, in der Octave
G. a. h. c. D. e. f. G.

5) Die Aeolische, modus Aeolius, in der Octave
A. h. c. d. E. f. g. A.

6) Die Jonische, modus Jonicus in der Octave
C. d. e. f. G. a. h. C.

b) Die sechs Nebentonarten.

1) Die Unterdorische, modus sub- oder hypodorius in der aus der dorischen Haupttonart entlehnten Octave
A. h. c. D. e. f. g. A.

2) Die Unterphrygische, modus Hypophrygius, in der aus der phrygischen Haupttonart entlehnten Octave
H. c. d. E. f. g. a. H.

3) Die Unterlydische, modus Hypolydius, in der aus der lydischen Haupttonart entlehnten Octave
C. d. e. F. g. a. h. C.

4) Die Untermyxolydische, modus Hypomixolydius, in der aus der myxolydischen Haupttonart entlehnten Octave
D. e. f. G. a. h. c. D.

5) Die Unteräolische, modus Hypoaeolius, in der aus der äolischen Haupttonart entlehnten Octave
E. f. g. A. h. c. d. E.

6) Die Unterjonische, modus Hypojonicus, in der aus der jonischen Haupttonart entlehnten Octave
G. a. h. C. d. e. f. G.

Um die Ordnung und die Benennung dieser Tonarten desto leichter zu behalten, hat man folgenden Vers: Dor. Phryg. cum Lydio, Mix. Aeol. Jonicusque.

Den vorher erklärten Tönen fügen einige noch folgende zwey unächte (spurios, nothos oder illegitimos, bey, den überäolischen, hyperaeolium, und den überphrygischen, hyperphrygium.

Der überäolische besteht aus der Octave: h. c. d. e. f. g. a. h.

Der überphrygische, als ein Nebenton des vorigen besteht aus der Octave: f. g. a. h. c. d. e. f.

Weil aber das f in dem ersten Tone eine unvollkommne Quinte gegen die Hauptsaite macht, und folglich keine herrschende darin vorhanden ist, in dem andern Tone aber diese unvollkommne Quinte durch die Umkehrung zu einer übermäßigen Quarte wird, so sind diese beiden Tonarten beständig verworfen worden.

Es haben zwar Einige in den Gedanken gestanden, als könnte dem auf folgende Art abgeholfen werden: man sollte nämlich in der überäolischen ein fis anstatt des f nehmen, oder, mit Beybehaltung des f, die Hauptsaite h in ein b verwandeln, folgendergestalt: h. c. d. e. fis. g. a. h, oder b. c. d. e. f. g. a. b. Man sieht aber leicht, daß dadurch keine neuen Tonarten zum Vorschein kommen, sondern im ersten Falle, wo sich die halben Töne in der ersten und fünften Stufe finden, eine versetzte phrygische, und im andern Falle, wo sich die halben Töne in der vierten und siebenten Stufe finden, eine versetzte lydische Tonart entsteht. Die Nebentonarten von beiden müssen folglich ebenfalls eine versetzte unterphrygische, und versetzte unterlydische seyn.

§. 4.

Es ist aber nicht nöthig, bey diesen alten Tonarten auf den Unterschied derselben in die authentischen und plagalischen Acht zu haben. Der Gesang ist öfters so beschaffen, daß man nicht entscheiden kann, ob er zur Haupt- oder zur Nebengattung gehört, indem er in alle beide gleich viel ausschweift. Daher kommt der Name einer vermischten Tonart, modus mixtus. Es beziehen sich ferner alle beiden Gattungen, als modi correlativi oder verwandte Tonarten, auf einen und denselben Hauptton, und haben eben die halben Töne, eben die Wiederschläge, Ausweichungen und Schlußclauseln.

§. 5.

Jede Tonart, sowohl die authentische als die plagalische, kann vermittelst der Versetzungszeichen in eilf andern Tönen nachgeahmt werden. Daher kommt der Unterschied zwischen den eigentlichen oder natürlichen, und den uneigentlichen, versetzten oder erdichteten Tonarten, inter modos naturales oder proprios, und modos improprios, transpositos oder fictos. So wie es nun zwölf eigentliche Tonarten giebt, sechs authentische und sechs plagalische, so giebt es folglich hundert zwey und dreyßig versetzte Tonarten, sechs und sechzig authentische und eben so viel plagalische. Werden zu diesen hundert zwey und dreyßig versetzten Tonarten die eigentlichen mitgezählt, so hat man überhaupt hundert und vier und vierzig alte Tonarten gegen die vier und zwanzig Tonarten jetziger Zeit. Es ist bey dieser Gelegenheit zu merken, daß, wenn eine versetzte Tonart wiederum in ihre natürliche Tonart zurückversetzt wird, dieses eine reductio modi heißt. Solche Zurückversetzung aber geschieht deswegen, daß man sehe, ob der Ton nach den Gesetzen seiner Tonart ausgeübt worden sey.

§. 6.

Da einige Tonarten, z. E. die mixolydische und unterjonische, die äolische und unterdorische einerley zu seyn scheinen, indem sie die beiden halben Töne auf eben denselben Stufen haben, so hat man, um die Tonart genau zu bestimmen, und eine von der andern zu unterscheiden,

auf die Modulation, den Anfang, die Schlußclauseln und besonders auf die Hauptschlußnote zu sehen, nach dem Sprichworte: In fine videtur, cujus toni.

§. 7.

Wenn ein Gesang die Schranken der Octave überschreitet, so wird die Tonart eine **übermäßige Tonart**, modus excedens, genannt. Erreicht er aber die Octave nicht, wenn er nämlich nicht über die Sexte und nicht unter die Terz geht, so heißt die Tonart eine **unvollständige oder unvollkommne Tonart**, modus neutralis, imperfectus, incompletus. Hat der Gesang einen ungewöhnlichen Schluß, und endigt nicht auf der rechten Endungsklangsaite, so heißt die Tonart eine **abweichende oder anomalische Tonart**, modus peregrinus, irregularis, anomalicus.

§. 8.

Die **vier ersten authentischen** unter den jetzt erklärten Tonarten, nämlich die dorische, phrygische, lydische und mixolydische, erwählte der mailändische Bischof **Ambrosius** um das Jahr Christi 370., um darnach den sogenannten Choralgesang zu verfertigen. Daher kommt es, daß derselbe noch oft der **ambrosianische Gesang**, cantus Ambrosianus überhaupt genannt wird, wiewohl man heutiges Tages besonders das Te Deum laudamus insgemein darunter versteht. Papst **Gregorius der Große** aber, der ein großer Liebhaber und Kenner der Musik war, ließ denselben ungefähr gegen das Jahr Christi 600. nicht allein verbessern, sondern noch mit den vier ersten plagalischen Tonarten, der unterdorischen, unterphrygischen, unterlydischen und untermixolydischen vermehren. Dieserwegen wird der Choralgesang in der römischen Kirche noch öfters der **gregorianische Gesang**, cantus Gregorianus, sonst aber cantus firmus, ecclesiasticus, romanus, planus, choralis, monodicus, etc. genannt.

§. 9.

Diese vier ersten authentischen und plagalischen Tonarten sollten nun die Richtschnur der sogenannten **acht Kirchentöne** seyn. Es sind aber hernach durch Mißbrauch Veränderungen mit einigen Tonarten vorgegangen, wie aus folgender Darstellung zu sehen ist:

Der **erste Ton** geht aus dem **D**, und ist völlig **dorischer Tonart**.

Der **andre Ton** ist ebenfalls dorischer Tonart, wird aber insgemein ins **G mit der kleinen Terz** versetzt.

Der **dritte Ton** soll aus dem **E** und folglich phrygischer Tonart seyn. Es wird aber dafür die äolische Tonart ausgeübt, und folglich das **A mit der kleinen Terz** gebraucht.

Der **vierte Ton** ist die eigentliche **phrygische Tonart in E**.

Der **fünfte Ton** sollte die Lydische Tonart in **F** seyn. Sie wird aber insgemein in den **Ton C** übersetzt, und darin völlig wie die **jonische** angewendet.

Der **sechste Ton** ist die **eigentliche lydische Tonart in F**, wiewohl sich das **b** schon vor

langer Zeit darin eingeschlichen hat, und folglich dieser Ton wie unser heutiges F dur behandelt wird.

Der siebente Ton soll in der mixolydischen Tonart G seyn. Sie wird aber in den Ton D mit der großen Terz versetzt, und damit wie mit unserm heutigen D dur verfahren.

Der achte Ton ist die eigentliche mixolydische Tonart in G, wiewohl er hin und wieder gänzlich wie die jonische Tonart C und folglich wie unser heutiges G dur behandelt wird.

Nach diesen acht Kirchentönen sind die Orgelstücke des Eberlin, Muffat, Dandrieu, Boivin, le Begue, und vieler andern, deren Namen mir nicht sogleich beyfallen, eingerichtet.

Wir wollen jetzt einige Fugensätze nach diesen alten Tonarten, der Reihe nach untersuchen. In dem Artikel von der Ausweichung und den Schlußsätzen wird das, was in Ansehung dieser Tonarten hiervon zu wissen nöthig ist, vorgetragen werden.

1) Fugensätze in der Tonart D.

(Dorische und unterdorische Tonart.)

Diese Tonart ist in Ansehung der Sexte sowohl von der äolischen als von unserm heutigen D moll unterschieden, indem sie in diesen beiden letzten Tönen klein, in der dorischen aber groß ist. Wiewohl nun bey vielen Kirchencomponisten heutiger Zeit dieser Unterschied aufgehoben zu seyn scheint, indem sie aus dem ordentlichen D moll setzen, das b in die Vorzeichnung bringen, und doch primi toni dabey schreiben, so muß man dennoch, wenn man regelmäßig verfahren, und wider die Gesetze der alten Tonarten nicht sündigen will, zum wenigsten in dem Hauptsatze zu einer Fuge und dessen Antwort diesen Unterschied ausdrücklich beobachten. Ein anderes ist, wenn in der Mitte des Stückes ein b, um desto bequemer zu moduliren, ein gis wegen der Modulation in a, ein cis als der Unterhalbeton der Haupttonsnote u. s. w. gebraucht wird.

Tab. XIX. Fig. 1. Alle Intervallen sind hier im Führer in der natürlichen Tonleiter enthalten, und werden im Gefährten, nach geschehener gehörigen Veränderung der Haupttonsnote d in die Dominante a, mit völlig ähnlicher Melodie nachgemacht.

Tab. XIX Fig. 2. Der Gefährte tritt hier, noch ehe der Führer schließt, welches erst zum Anfange des dritten Tacts auf der Haupttonsnote a geschieht, ein, und beantwortet nach geschehenem gehörigen Anfange alles von Note zu Note.

Tab. XIX Fig. 3. Weil der Gefährte mit dem Haupttone d anheben muß, und kein e dazu gebraucht werden kann, so wird die Terz a — f in die Secunde d — c verwandelt. Noch ist hier die Veränderung der anfangenden Note in Ansehung der Geltung zu merken.

Tab. XIX. Fig. 4. Ist von Note zu Note in die Tonart der Quinte übersetzt.

Tab. XIX. Fig. 5. 6. 7. 8. und 9. sind lauter Kirchengesänge. Bey Fig. 9. ist zu merken, daß der Führer daselbst in c schließt, welches c hier eine Haupttonsnote, und nicht die

Terz von der Dominante a macht. Sie wird deswegen mit der Quarte des Haupttons, und nicht mit seiner Terz beantwortet. Hätte es sollen mit der Terz f geschehen, so hätte im Gefährten das e—f mit a—b, um kein unharmonisches Verhältniß zu machen, beantwortet werden müssen. Da aber das Intervall b nicht in die Fugensätze der dorischen Tonart gehört, so fällt diese Einrichtung weg. Hätte man den Gefährten folgendergestalt setzen wollen:

— d — a — a | h — c — a — g — | f

so wäre wiederum zwischen dem h und f im zweyten Tact ein mi gegen fa geworden, nicht zu gedenken, wie viel der Gesang dabey verloren hätte. Es bleibt also keine andere Art, den Gefährten einzurichten, übrig, als diejenige, in welcher er bey Fig. 9. ausgedrückt steht.

2) Fugensätze in der Tonart E.

(Phrygische und unterphrygische Tonart.)

Diese Tonart pflegt von Vielen mit der plagalischen äolischen vermischt zu werden, nicht zu gedenken, daß sie von Vielen wie das heutige E moll ausgeübt wird. Beides ist falsch, doch besonders die letzte Vermischung am meisten, indem das fis und dis hier gar nicht zu Hause ist, und in dem Lauf der Modulation in der Mitte eines Stücks nur selten erscheinen soll. Zwischen der plagalischen äolischen, und phrygischen ist noch dieser Unterschied, daß, wenn sie auch auf eine Art anfangen, der Anfang des Wiederschlages in der phrygischen Tonart allezeit mit e und h ordentlicher Weise geschehen muß, da dieses in der äolischen mit e und a geschieht.

Tab. XIX. Fig. 10. Der Gefährte, der in der Quinte h anhebt, folgt dem Führer von Note zu Note nach, und schließt mit derselben, so wie der Führer mit dem Haupttone endigt.

Tab. XIX. Fig. 11. 12. und 13. Hiebey ist in Ansehung des Gefährten nichts zu erinnern, indem keine Veränderung mit der Fortschreitung dabey vorgegangen ist. Man wird aber aus diesen Fugensätzen die Art und Eigenschaft der phrygischen Tonart kennen lernen. Das letztere Exempel steht in Arsi und Thesi.

Tab. XIX. Fig. 14. Da sonst in den andern Tonarten die Haupttonsnote und die Quinte bey einem Sprunge in der Regel einander antworten müssen, so ist die phrygische Tonart dieser Regel nicht unterworfen, wie man aus diesem Exempel sieht, wo der Sprung h—e mit e—a anstatt e—h beantwortet wird; genug, daß der Anfang des Wiederschlages mit h und e geschieht.

Tab. XX. Fig. 1. 2. und 3. sind Kirchenlieder. Bey dem, bey Fig. 2., ist zu erinnern, wie es von einigen, und darunter besonders von Mattheson zur äolischen Tonart gerechnet wird. Der erste Gefährte ist hier nach der phrygischen, der zweyte nach der äolischen Tonart eingerichtet.

Tab. XX. Fig. 4. und 5. sind freye, von Note zu Note im Gefährten nachgeahmte Exempel.

3) Fugensätze in der Tonart F.

(Lydische und Unterlydische Tonart.)

Tab. XX. Fig. 6. Sollte der Gefährte hier nach unserm heutigen F Dur eingerichtet werden, so müßte er folgendermaßen gesetzt werden:

c | a — b — g — c | f.

Man wird hieraus den Unterschied zwischen der jetztbenannten und der lydischen Tonart beurtheilen können.

Tab. XX. Fig. 7. Nach unserm F Dur müßte der Gefährte dem Führer so antworten:

c — a f | d c — b a b — c b — a f |

4) Fugensätze in der Tonart G.

(Mixolydische und untermixolydische Tonart.)

Tab. XX. Fig. 8. Nach unserm heutigem G Dur müßte der Gefährte folgendermaßen eingerichtet werden:

g g — fis g — h g fis — e a g | fis.

So wie hierin die Melodie sich nach der Dominante hinwendet, so geht sie in der mixolydischen Tonart nach der Quarte c zu.

Tab. XX. Fig. 9. Hier müßte der Gefährte nach unserm G Dur so gesetzt werden:

g h a — g fis e d — g e — a g — fis.

Tab. XX. Fig. 10. Das Thema schließt auf der Dominante D. Da nun diesem zu Folge der Gefährte auf der Haupttonsnote g schließen muß, so wird der Quartensprung d — g verändert.

5) Fugensätze in der Tonart A.

(Aeolische und unteräolische Tonart.)

Tab. XX. Fig. 11. Nach unserm heutigen A moll müßte der Gefährte also eingerichtet werden:

— a — a | a g — fis g — a fis | g | fis ꝛc.

Hierauf würde ein kleiner Zusatz mit einer solchen Gegenharmonie gemacht, wodurch der Hauptton wieder zum Vorschein käme, und wobey die dritte Stimme bequem eingeführt werden könnte.

Tab. XX. Fig. 12. 13. und 14. Hier würden die Gefährten nach dem A moll folgendergestalt ausfallen:

Fig. 12. — e fis — g — fis | e.

Fig. 13. a a a a — a g — fis a ꝛc.

Fig. 14. — e — fis — gis | a.

Tab. XX. Fig. 15. Die anfangende Note wird in Ansehung ihrer Geltung beym Gefährten

um die Hälfte verkleinert, und das Thema, das auf dem e im dritten Tact der anhebenden Stimme schließt, nicht ganz in der Folgestimme der Melodie gemäß vollführt, sondern deswegen beym Schlusse etwas verändert, daß die dritte Stimme unvermerkt eintreten könne, welches so wenig ein Fehler ist, daß es vielmehr in allen ähnlichen Fällen Statt findet.

6) Fugensätze in der Tonart C.

(Jonische und unterjonische Tonart.)

Tab. XXI. Fig. 1. Der Gefährte sowohl als der Führer bleibt hier in der Modulation des Tones C, und es ist auch nicht möglich, ihn anders zu setzen, wenn man den Schlußpunct auf die Anfangsnote g im zweyten Tacte setzen will. Verlängert man aber den Satz, und setzt den Schluß auf die Note e, als die Mediante, zum Anfange des dritten Tacts: so würde der Gefährte nach der alten jonischen Tonart ausfallen, wie folgt:

— g — c — a h | c — — — c | h

nach unserer heutigen Art aber besser auf folgende Weise:

— g — c — h c | d — — — c | h

Bey dieser letztern Einrichtung ist der halbe Ton e — f mit h — c und folglich regelmäßiger als dort mit dem ganzen Ton a — h beantwortet worden. Dadurch geschieht es zwar, daß der Dominante g die Note d als die Secunde des Haupttons entgegengesetzt wird. Es ist aber schon oben gesagt worden, wie dieses in der Mitte eines Fugensatzes stets der Aehnlichkeit der Melodie wegen geschehen kann.

Tab. XXI. Fig. 2. Hier hebt der Fugensatz mit dem eigentlichen Gefährten an, und der Führer giebt darauf den Gefährten ab. In solcher Art von Sätzen ist es immer einerley, mit welchem von beiden man die Fuge anhebt.

Aufgaben nach den alten Tonarten.

Tab. XXI. Fig. 3. Der Augenschein giebt es, daß das hier befindliche Exempel völlig nach dem g dur eingerichtet ist, und deswegen nicht aus der mixolydischen Tonart g seyn kann, weil die Intervallen des Gefährten mit Hülfe der Versetzungszeichen den Intervallen des Führers ähnlich gemacht sind. Gleichwohl soll dieses Exempel eine alte Tonart vorstellen, und da es keine eigentliche oder natürliche Tonart ist, so muß es eine uneigentliche oder versetzte Tonart seyn. Es muß also die Tonart reducirt oder zurückversetzt werden. Hier fragt sich nun, aus was für einer versetzten Tonart? (cujusnam modi ficti?) Da das erste Kreuz in der Vorzeichnung der Töne bekanntermaßen auf das f fällt, und dieses in g dur geschieht, keine andere harte Tonart aber in der Ordnung der Kreuze, als die in c, vor der in g vorhergeht, worin das in dieser letztern vorhandene fis durch das h vorgestellt wird: so sieht man, daß, wenn das besagte Exempel in C und also eine Quinte zurückversetzt wird, so wie Tab. XXI. Fig. 4. geschehen, dann alle Intervallen natürlich werden, das Exempel folglich aus der ver-

setzten jonischen Tonart, (Jonici ficti,) ist. Sollte dasselbe aus der eigentlichen mixolydischen Tonart g seyn, Mixolydii regularis: so müßte der Gefährte, wie bey Fig. 5. dieser Tabelle, eingerichtet werden.

Tab. XXI. Fig. 6. Man sieht schon aus der Vorzeichnung, worin ein b befindlich ist, daß dieses Exempel nicht aus der lydischen Tonart f seyn kann, sondern aus unserm ordentlichen f dur ist. Soll es also eine alte Tonart seyn, so muß es reducirt werden. Da nun also das erste b in der Vorzeichnung der Töne bekanntermaßen auf das h fällt, und dieses in F dur ist; keine andere harte Tonart aber in der Ordnung der Been, als die in c, vor der in f vorhergeht, in welcher das hierin befindliche b durch ein f vorgestellt wird: so sieht man, daß, wenn dieses Exempel in C, und also eine Quarte zurückversetzt wird, so wie Fig. 7. auf dieser Tafel geschehen ist, alle Intervallen natürlich werden, das Exempel folglich aus der versetzten jonischen Tonart, (Jonici transpositi) und pro modo Lydio unregelmäßig ist. Sollte es aus der eigentlichen lydischen Tonart seyn, so müßte das b aus der Vorzeichnung bey Fig. 6. weggenommen, und der Gefährte zum Führer, der Führer aber zum Gefährten gemacht werden. Wenn der Führer dann folgendermaßen gienge:

— f c c | d e f.

so könnte der Gefährte, anstatt

— c h g | a h c.

auch folgendermaßen gesetzt werden:

— c a f | a — h — c.

Wird das Exempel auf die bey Fig. 8. dieser Tabelle befindliche Art gesetzt, so entsteht daraus eine versetzte mixolydische Tonart, wie man aus der Reduction desselben bey Fig. 9. dieser Tabelle sehen kann.

Tab. XXI. Fig. 10. Es fragt sich, aus was für einer alten Tonart dieses Exempel gesetzt ist. Aus der dorischen ist es nicht, wie man aus dem im Gefährten befindlichen b sogleich sieht. Da die Tonleiter d aber hier gleichwohl vorhanden ist, und das b darin die sechste Saite und folglich mit der Quinte a einen halben Ton macht; so muß man bey der Reduction eine Tonleiter erwählen, in welcher sich zwischen der fünften und sechsten Saite des Haupttons ein solcher halber Ton findet. Dieser halbe Ton findet sich in der äolischen Tonart a zwischen e und f. Folglich ist dieses Exempel eine versetzte äolische Tonart, (Aeolii ficti, wie bey Fig. 11. zu ersehen ist. Sollte es in der eigentlichen dorischen Tonart seyn, so müßte der Gefährte, wie bey Fig. 12. dieser Tabelle eingerichtet werden.

Tab. XXI. Fig. 13. Dieses Exempel ist ebenfalls für die dorische Tonart, wegen des im Gefährten vorkommenden b, unregelmäßig. Man reducirt dasselbe, wie das vorhergehende bey Fig. 10., und da findet man, daß es zur äolischen Tonart gehört, so wie es bey Fig. 14.

ausgesetzt ist. Sollte es in der dorischen Tonart seyn, so müßte der Gefährte, wie bey Fig. 15. dieser Tabelle eingerichtet werden.

Tab. XXI. Fig. 16. Dieses Exempel ist nach unserm heutigen g dur völlig recht, aber nach der mixolydischen Tonart in g ist es falsch, und der Gefährte müßte darin, wie bey Fig. 18. dieser Tabelle, zu stehen kommen. Bey der Reduction, da es eine Quinte zurückversetzt wird, wie bey Fig. 17. findet sich, daß dieses Exempel aus der jonischen Tonart, folglich aus dieser in g bey Fig. 16. versetzt, das ist: Jonici ficti ist.

Tab. XXI. Fig. 19. Nach unserm heutigen A moll ist hier sowohl der Gefährte als der Führer richtig; nicht aber nach der äolischen. Wollte man den Gefährten, wie bey Fig. 20. einrichten; so ist derselbe deswegen falsch, weil die Schlußnote a mit der Quinte e beantwortet werden muß. Der Gefährte bey Fig. 21. taugt auch nicht, a) weil daselbst ohne Noth ein mi gegen fa gemacht wird, b) weil der Führer bey Fig. 19. mit einer vollkommnen Schlußclausel endigt. Man muß also sehen, in was für eine Tonart dieser Satz eigentlich gehört, und das ist die dorische Tonart, wie man aus der Vorstellung bey Fig. 22. dieser Tabelle sehen wird. Bey Fig. 19. findet also eine versetzte dorische Tonart Statt, nach dieser muß in der weitern Ausübung dieses Satzes verfahren werden. Man erkennt aber hieraus, wie der Prior Spieß ganz recht sagt, „daß sich nicht ein jedes Thema, nach dem Gesetzen der Alten, „auf jede alte musikalische Tonart schickt. Man muß dasselbe der Octave, für die „man setzt, gemäß und bequem machen."

Tab. XXI. Fig. 23. In diesem Exempel, wo laut der Vorzeichnung alle Intervallen natürlich sind, außer f und c, die durch ein Kreuz erhöht sind, und wo folglich die Tonleiter so fortgeht:

h. cis. d. e. fis. g. a. h.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

sieht man, daß die beiden halben Töne zwischen dem zweyten und dritten, und fünften und sechsten Grade liegen. Da diese halben Töne in keiner andern natürlichen Scala, als in der äolischen, auf diese Art liegen, wie man aus der Reduction dieses Exempels bey Fig. 24. bemerken kann, so stellt dasselbe bey Fig. 23. nichts anders, als eine versetzte äolische Tonart vor. Steht es aber, wie bey Fig. 25., wo die mit drey Kreuzen versehene Tonleiter:

h. cis. d. e fis. gis. a. h.

folgende natürliche Tonleiter ausmacht:

d. e. f. g. a. h. c. d.

so gehört es zur dorischen Tonart, wie man bey Fig. 26. finden wird.

So viel von Fugensätzen nach den alten Tonarten.

Zehnter Abschnitt.

Chromatische Fugensätze.

§. 1.

Es giebt dreyerley Arten der Fortschreitung der Intervallen zur Führung eines Gesanges, die **diatonische, chromatische und enharmonische.**

Diatonisch heißt diejenige Fortschreitung, die dem ordentlichen Auf- und Absteigen der fünf ganzen und zwey halben Töne in einer Octave gemäß geschieht, diese Octave mag nun aus den sieben sogenannten natürlichen Tönen bestehen, oder diese sieben Töne mögen vermittelst der Versetzungszeichen, d. i. der Kreuze oder Been, auf eine ähnliche Art in einer andern Tonleiter hervorgebracht seyn.

Wenn diese diatonische Fortschreitung durch **halbe**, aus einem fremden Ton entlehnte und in die Tonleiter des Haupttons nicht gehörige Töne unterbrochen wird, so heißt dies eine **chromatische Fortschreitung.**

So wohl der diatonischen als der chromatischen Fortschreitung ist die **enharmonische**, d. i. eine solche Fortschreitung entgegengesetzt, in welcher ein und ebendasselbe Intervall unter zweyerley Zeichen vorgestellt, und dadurch der Sitz seiner Harmonie geändert und in einen andern Ton hinverlegt wird. Hiervon wird im Artikel von der Tonwechselung mehr gesagt werden.

§. 2.

Wenn nun ein solcher Fugensatz, wo der Gesang aus einer diatonischen Fortschreitung der Intervallen zusammen gesetzt ist, ein **diatonischer Fugensatz** heißt: so nennen wir denjenigen Fugensatz einen **chromatischen**, worin diese diatonische Fortschreitung durch halbe Töne unterbrochen ist. Alle bisherige Exempel von Fugensätzen sind diatonisch gewesen. Wir wollen jetzt einige chromatische hinzufügen.

§. 3.

Die chromatische Fortschreitung findet nicht allein in der weichen Tonart Statt, wie ein gewisser berühmter Lehrer der Musik behaupten will, (wiewohl es wahr ist, daß sie am meisten darin gebraucht wird;) sondern auch in der harten Tonart. Da in diatonischen Fugensätzen allezeit nur entweder in der Tonart des Haupttons oder der Dominante modulirt wird: so kommen dagegen in chromatischen Fugensätzen verschiedene Tonarten nach einander zum Vorschein, und deswegen pflegt man insgemein einen chromatischen Satz zu erwählen, wenn man von seiner Wissenschaft in der Harmonie eine Probe ablegen will.

§. 4.

Um den Gefährten zu einem chromatischen Satze zu finden, muß man diesen zuvörderst

durch Wegwerfung der Versetzungszeichen in einen diatonischen verwandeln. Hernach sucht man nach vorhingegebner Anleitung den Gefährten in einer ähnlichen diatonischen Fortschreitung darzu; ist dieses geschehen, so setzt man im Führer die Versetzungszeichen wieder zu, und ahmt diese Versetzungszeichen in der Leiter des Gefährten auf ähnliche Art nach. Zum Exempel geben wir folgenden chromatischen Satz in A moll.

a | c — cis — d — dis | e

Hier finden sich zwey halbe Töne, die der Tonleiter A moll uneigen sind, das cis gegen c, und das dis gegen d. Wirft man diese beiden halben Töne weg, so bleibt folgender Grundgesang in diatonischer Fortschreitung übrig:

a | c — d — | e

Dieser würde nun entweder nach unsrer heutigen Art mit

e | fis — gis | a

oder nach der alten äolischen Art natürlicher mit

e | f — g — | a

beantwortet. Nun setze man die beiden Sätze folgendergestalt gegen einander über:

a | c — d | e
e | f — g | a

Da nun der erste chromatische halbe Ton auf die Stufe c und der andere auf die Stufe d im Führer fällt, so ahmt man diese beiden halben Töne im Gefährten auf denjenigen Stufen, die hierin das c und d vorstellen, auf eine ähnliche Art nach. Diese Stufen sind das f und g im Gefährten, und da kommen dann die beiden Sätze also gegen einander zu stehen:

Führer a | c — cis — d — dis | e
Gefährte e | f — fis — g — gis | a

Auf diese Weise hat man es mit allen chromatischen Sätzen anzufangen, in was für einem Tone es sey, und ob die Intervallen darin auf- oder abwärts gehen. Sonst merke man noch bey Gelegenheit dieses Exempels, daß, wenn die zweyte Note c im Führer, die gegen die Anfangsnote a eine Terz macht, eine Octave heruntergesetzt würde, folglich als eine Sexte gegen das a unterwärts zu stehen käme, alsdann, bey ähnlicher Heruntersetzung der zweyten Note f im Gefährten, eine Sexte als $\frac{a}{c}$ in eine Septime, nämlich in $\frac{f}{e}$ sich verwandelt finden würde, so wie Tab. XXIII. Fig. 7. in einem Exempel von Händel die Septime $\frac{e}{f}$ zur Sexte $\frac{a}{c}$ gemacht ist.

Tab. XXII. Fig. 1. In diesem Exempel ist erstlich die in die Quarte d — g veränderte Terz a — c zu merken, wozu die zweyte Note d im Gefährten, als womit die Dominante a zuvor regelmäßig beantwortet wird, Anlaß giebt. Denn hätte man anstatt dieses d ein e neh-

men wollen: so wären alle Fortschreitungen des Gefährten den Fortschreitungen des Führers völlig ähnlich geworden. Die Strenge der Regeln hätte aber dabey gelitten. Nun scheint es zwar, als wenn anstatt der dritten Note g im Gefährten auch hätte ein f genommen, und derselbe folgendergestalt eingerichtet werden können:

a | d — f — e d — es | d

So würde nämlich der Dominante a, womit der Führer schließt, die Haupttonsnote d, den Regeln gemäß, geantwortet haben, anstatt daß hier diese Dominante a mit der Secunde e beantwortet wird. Allein so wäre der Gesang des Gefährten nach der Quarte, nämlich ins g moll gerathen. Der Führer schließt zwar mit der Dominante a, allein mit einem unvollkommnen aus der phrygischen Tonart entlehnten Schluß, der hier auf den Hauptton d, nicht aber auf die Tonleiter von a moll sein Absehen hat. Da nun der Gefährte in die Tonart a versetzt werden sollte, so konnte dieser Schluß auf keiner andern, als der Note e, nachgemacht werden, als welche ihr Absehen auf a moll hat, wenn dieses gleich in der Gegenharmonie nicht offenbar da steht. Die Eigenschaft der Tonart a moll aber liegt darin, und ist sogleich zu entdecken, wenn man sich nur auf der Schlußpunctsnote e im Gefährten, zum Anfange des vierten Tacts, die Harmonie e — gis — h — (welche daselbst natürlicher Weise Statt finden muß) einbildet. Man hat diese Ausnahme von der Regel: daß die Hauptnote und Dominante allezeit auf der letzten Note einander antworten müssen, in allen ähnlichen Fällen zu beobachten. Will man diesen Fugensatz in das diatonische Geschlecht versetzen, so sieht derselbe folgendergestalt aus:

Führer d | a — c — — b | a
Gefährte a | d — g — — f | e

und gehört derselbe eigentlich in die äolische Tonart a, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Führer a | e — g — — f | e
Gefährte e | a — d — — c | h

Wie nun durch den Zusatz der chromatischen Töne dort der Satz folgendergestalt zu stehen kommt:

Führer d | a — c — h a — b | a
Gefährte a | d — g — fis e — f | e

so sieht er in der äolischen Tonart auf nachstehende Art aus:

Führer a | e — g — fis e — f | e
Gefährte e | a — d — cis h — c | h

Tab. XXII. Fig. 2. Hier ist das Chroma zwischen dem fis und f im Führer, und mit cis und e im Gefährten, der dorischen Tonart gemäß, beantwortet worden, wie man, wenn man die chro-

matischen Töne wegthut, und das Thema ins diatonische Geschlecht versetzt, folgendermaßen sehen kann:

Führer a — d — a f — g a | f — e — f e — f g | e
Gefährte d — a — d c — d e | c — h — c h — c d | h

Wie der Satz nun im Führer mit der Secunde des Haupttons zum Anfange des dritten Tacts schließt: so schließt der Gefährte mit der Secunde der Dominante zum Anfange des vierten Tacts.

Tab. XXII. Fig. 3. Da der Satz hier mit der Haupttonsnote anhebt, und nach seinen chromatischen Ausweichungen wieder in den Hauptton zurückkehrt und darin schließt, so brauchte der Gefährte, wie hier, nur von Note zu Note in die Dominante versetzt zu werden.

Tab. XXII. Fig. 4. Es ist mit diesem Exempel, wie mit dem vorigen, beschaffen; nur daß die Secundenfortschreitung, womit der Führer anhebt, beym Gefährten, der mit der Haupttonsnote, und nicht mit fis anheben durfte, in eine Terzenfortschreitung zuvor verwandelt werden mußte. Im diatonischen Geschlecht hat der Satz folgende Grundnoten:

Führer h — c e — d — — — | c — — — h — — — | dis e — h a — g
Gefährte e — g h — a — — — | g — — — fis — — — | ais g — fis e — d

Tab. XXII. Fig. 5. Auch dieses Exempel ist von Note zu Note in die Tonart der Quinte versetzt worden, nur daß die Note g im zweyten Tacte, mit der Note c anstatt d beantwortet wurde. Die Grundnoten des chromatischen Satzes sind im diatonischen Geschlecht folgende:

Führer c — es | g — as | h — g | f — | es — | d — c ꝛc.
Gefährte g — b | c — es | fis — d | c | b | a — g ꝛc.

Tab XXII. Fig. 6. Die Grundtöne zu diesem Exempel im diatonischen Geschlecht sind folgende:

Führer g fis b | a — — | g
Gefährte — d cis f | e — — | d

Das Chroma brauchte also nur, wie hier, von Note zu Note nach Anweisung des Führers, im Gefährten hinzugefügt zu werden.

Tab. XXIII. Fig. 1. Mit der Melodie sind hier im Nachsatze verschiedne nöthige Veränderungen vorgenommen worden, damit der Umfang der Tonart nicht überschritten werden möchte. Die Secunde c — d im zweyten Tacte ist mit dem Einklange g — g verwechselt worden. Wäre nämlich hier die Fortschreitung nicht verkürzt worden, so wäre die Modulation des Gefährten ins D dur, folglich in einen der Tonart c fremden Ton gerathen, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

c | g — a — h | c — cis | d — e — d cis | d

Hierdurch wäre zwar die völlige Aehnlichkeit der Melodie erhalten, aber ein wichtiger Fehler wider die Modulation, welcher nur in der Mitte einer Fuge zufälliger Weise geduldet werden kann, begangen worden. Diese mit der Melodie vorgenommne Veränderung zieht noch kurz vor dem Schlusse eine andere nach sich, wo nämlich aus der Secunde g — f der Einklang c — c gemacht wird, um den Gesang nach der Dominante desto bequemer und richtiger hinzulenken.

Tab. XXIII. Fig. 2. Dieses Exempel gründet sich im diatonischen Geschlecht in der äolischen Tonart auf folgende Hauptnoten:

Führer e — d — c | h

Gefährte a — g — f | e

Da die Stufen d — c im Führer mit halben Tönen vermehrt werden, so geschieht dies im Gefährten auf ähnliche Art auf denjenigen Stufen, die darin d — c vorstellen. Diese Stufen sind nun g — f.

Tab. XXIII. Fig. 3. Ist wieder, wie das Exempel bey Fig. 1. auf dieser Tabelle, ein chromatischer Fugensatz in einer harten Tonart. Da dasselbe nach einigen Ausweichungen in den Hauptton zurückkehrt, so brauchte es nur, nach geschehenem gehörigen Anfange, von Note zu Note in die Tonart der Dominante versetzt zu werden.

Tab. XXIII. Fig. 4. Hier ist zum Schluß des Gefährten der Sprung vom e ins a zu merken, da nach der Regel bey Sprüngen die Dominante und Haupttonsnote eigentlich einander antworten müssen. Hätte diese Regel hier in Obacht genommen werden sollen, so hätte der Gefährte auf folgende Art erscheinen müssen:

a — h — c cis — d d | a

dadurch wäre die Melodie am Ende ohne Ursache verstellt worden; und da die Modulation auch mit dem c richtig bleibt, so braucht es dieser Veränderung nicht. Wäre der Gefährte auf folgende Art eingerichtet worden:

a — a — b h — c — d | a

so wäre ebenfalls die Melodie ohne Ursache verändert worden, und der Gefährte hätte sich eher auf g als auf a moll bezogen. Es bleibt also dieser Sprung hier tadelfrey.

Tab. XXIII. Fig. 5. Was in Ansehung der Veränderung der Melodie in den beiden ersten Tacten gesagt werden kann, das muß uns schon aus denjenigen Abschnitten, wo nichts als diatonische Fortschreitungen im Führer vorhanden waren, bekannt seyn. Da sich der Gesang kurz vor dem Schlusse vermittelst zwey chromatischer Intervallen nach der Dominante hinlenkt: so wird an eben diesem Orte im Gefährten dieserwegen die Fortschreitung verkürzt, damit derselbe sich vermittelst zwey ähnlicher chromatischer Intervallen nach dem Hauptton zurückbegeben könne.

Tab. XXIII. Fig. 6. Ist ein Exempel einer engen Nachahmung. Das Chroma cis — c h — b wird im Gefährten nicht völlig nachgemacht, sondern abgebrochen, damit die darauf folgende Dominante a von der Hauptnote d desto bequemer beantwortet werde. Dadurch entsteht zwar ein unharmonisches Verhältniß zwischen dem h aus dem fünften Tacte des Führers und dem f aus dem sechsten Tacte des Gefährten. Da die Tonarten aber auf diese Weise desto bequemer wieder vereinbart werden, so ist hierauf nicht zu sehen.

Tab. XXIII. Fig. 7. Der Sprung von der Dominante in die Unterseptime wird im Gefährten durch den Sprung der Haupttonsnote in die Unterseste nachgemacht. Hätte der Gefährte den Sprung der Septime nachmachen wollen, so hätte dies mit a — b geschehen müssen, und dadurch wäre der Gesang in d moll gerathen, da er doch im c moll seyn mußte. Man lese nach, was am Ende des §. 4. in diesem Abschnitte hiervon gesagt worden ist.

Tab. XXIV. Fig. 1. Das hier im Führer befindliche Chroma zwischen fis und f im zweyten Tacte verschwindet im Gefährten durch die Veränderung der Fortschreitung, da nämlich aus der Septime g — f die Octave c — c gemacht wird, damit die Melodie des Gefährten nach der Dominante fortgehen könne.

Tab. XXIV. Fig. 2. Ist wieder, wie voriges Exempel, aus einer harten Tonart, und nichts besonders dabey zu merken, indem es von Note zu Note in die Tonart der Dominante versetzt ist, und auf der Terz derselben schließt, so wie der Führer auf der Terz der Hauptnote schließt.

Tab. XXIV. Fig. 3. Die Terz g — b, womit der Führer anhebt, wird der Folge wegen, aus schon oben erklärten Ursachen in die Secunde d — es beym Gefährten verwandelt, und beym Schlusse die Terz e — g in die Quarte a — d, damit die Modulation der Dominante erhalten werden könne, verändert. Da nämlich der Gesang des Führers, ehe er seine chromatischen Ausweichungen macht, zum Schlusse des ersten und zum Anfange des zweyten Tacts in der Modulation der Dominante ist, so mußte der Gefährte diesen Gesang zuvörderst in der Haupttonart nachmachen. Dies konnte nicht ohne Veränderung der Fortschreitung zwischen den beiden ersten Noten geschehen. Das übrige darauf durfte nur nach Proportion bis auf die letztgedachte Veränderung am Schlusse transponirt werden.

Tab. XXIV. Fig. 4. In den Grundnoten des diatonischen Geschlechts sieht dieser Satz so aus:

Führer g — a | b — c — | d

Gefährte d — d | es — f — | g

und ist eine versetzte äolische Tonart, Aeolius fictus. Da der Gefährte in der kleinern Hälfte der Octave ist, so mußte sein Gesang, durch Veränderung der Secunde g — a in den Einklang d — d, abgekürzt werden, um die gehörige Anzahl der Intervallen herauszubringen. Das Chroma war hernach leicht hinzuzufügen.

Tab. XXIV. Fig. 5. Es hat, wiewohl umgekehrt, mit diesem Exempel eben die Bewandniß, als mit dem vorigen. Der Führer fängt in der kleinern Hälfte der Octave an; der Gefährte folgt in der größern nach. Der Gesang dieses letztern mußte also durch Veränderung der Secunde a — b in die Terz d — f erweitert werden, wenn die Dominante a hernach erreicht werden sollte.

Tab. XXIV. Fig. 6. So wie im ersten Exempel bey dieser Figur der Führer chromatisch ist, der Gefährte hingegen den Gesang diatonisch nachmacht, so hebt in dem andern Exempel der Führer mit einer diatonischen Fortschreitung an, die der Gefährte dagegen in eine chromatische verwandelt, ungeachtet er auch, wie in dem letztern hier befindlichen Exempel eingerichtet werden konnte.

Tab. XXIV. Fig. 7. In dem ersten Gefährten zu diesem Exempel ist derselbe in Ansehung der Tonart, in dem andern in Ansehung der Melodie besser nachgeahmt worden. Beides läßt sich hören. Doch ist die letzte Art besser.

Tab. XXV. Fig. 1. Im diatonischen Geschlecht würde dieser Fugensatz folgendergestalt aussehen:

Führer h — fis — fis | c h — g — g — g | fis cis — a — a — fis | h ꝛc.
Gefährte fis — | h — h | h fis — d — d — d | cis gis — e — e — cis | fis ꝛc.

Wenn man sich anstatt der zweyten Note im Gefährten h ein cis einbildet, so wird man finden, daß alles von Note zu Note in einer ähnlichen Fortschreitung und Melodie vom Anfange bis zum Ende nachgemacht worden ist. Das cis konnte aus bekannten Ursachen nicht Statt finden, weil die Haupttonsnote und die Dominante bey Sprüngen einander ordentlicher Weise antworten müssen.

Tab. XXV. Fig. 2. Damit das Chroma zwischen b und h erreicht werden konnte, so mußte zuvor die Secunde a — b in die Terz d — f, im Gefährten verändert werden. Das übrige wird hernach nach Proportion transponirt.

Tab. XXV. Fig. 3. Ist, wie das vorige Exempel, in Ansehung der Veränderung im Anfange, wobey nur noch zu merken, daß die beiden Noten d — f vermittelst der hinzukommenden durchgehenden Note e zum Anfange des Gefährten, um die Melodie fließender zu machen, unter sich verbunden werden. Das übrige ist von Note zu Note, der Tonart des Gefährten gemäß, übersetzt worden. Der Schluß fällt eigentlich auf die Haupttonsnote d zum Anfange des achten Tacts. Es wird aber ein Zusatz gemacht, bis zur Septime c, den der Gefährte hernach ebenfalls nachmacht, und deswegen bis zur Quarte g, zur Beantwortung dieser Septime hinaufläuft.

Tab. XXV. Fig. 4. Hätte man hier nicht die Secunde g — fis im ersten Tacte in die

Terz d—h verändern, sondern mit Beybehaltung dieser Fortschreitung alsdann den Gefährten auf folgende Art setzen wollen:

— h — a fis — d cis — fis cis | h ais — g fis — cis his — a fis |
eis fis — d h — cis — | h

so hätte doch am Ende die Melodie durch Veränderung der Secunde d—cis im zweyten Tacte in die Terz a—fis, wie man dies hier durch Buchstaben ausgedrückt hat, müssen unterbrochen werden. Beide Arten der Gefährten sind den Ausweichungen des Führers gemäß.

Tab. XXV. Fig. 5. Hier ist alles sowohl in Ansehung der Tonart als der Melodie völlig im Gefährten nachgemacht, nur daß, der Bewegung wegen, die anhebende Note um die Hälfte verkleinert worden.

Tab. XXV. Fig. 6. und 7. In der Wahl der beiden Gefährten zu diesem Satze hält es Fux mit dem letzten bey Fig. 7., weil die Melodie darin nicht so sehr, als in dem ersten bey Fig. 6. verändert, und das doppelte Chroma, das in dem Führer vorhanden ist, ebenfalls im Gefähten völlig ausgedrückt worden, da es bey Fig. 6. nur einfach geschah. In allen solchen Sätzen, sie mögen diatonisch oder chromatisch seyn, wo der Hauptsatz mit der Art eines unvollkommnen Schlußsatzes auf der Dominante endigt, kann diese, wider die oben gegebene Regel, mit der Secunde des Haupttons, anstatt des Haupttons selber, beantwortet werden, so wie wir schon Tab. XXII. Fig. 1. und anderswo davon Exempel gehabt haben.

Tab. XXV. Fig. 8. Ist aus der phrygischen Tonart, wo die Hauptnoten im diatonischen Geschlecht, so wie in dem Choral bey Fig. 2. Tab. XX. also aussehen:

Führer — e — d — — | c — h
Gefährte — h — g — — | f — e

Nach unserm e moll hätte der Gefährte, weil ein unvollkommner Schluß am Ende des Führers ist, auf folgende Art gesetzt werden können:

h | ais — a — gis — g | fis.

Eilfter Abschnitt.

Vermischte Fugensätze.

Tab. XXVI. Fig. 1. Hier wird die Dominante a im zweyten Tacte des Führers mit der Secunde e im dritten Tacte des Gefährten beantwortet, wozu die völlige Versetzung des Fugensatzes in die Tonart der Dominante Gelegenheit giebt. In dem Exempel bey Fig. 2. hingegen wird eben diese Dominante a mit der Hauptnote d beantwortet, weil die Modulation

im Gefährten anders eingerichtet ist. Beide Exempel sind in der engen und dabey canonischen Nachahmung. Noch ist bey dem letztern Exempel die in einen Einklang mittelst der Verdoppelung veränderte Secunde der beiden anhebenden Noten zu merken.

Tab. XXVI. Fig. 3. Hier sind die Fugensätze völlig nach der jonischen Tonart eingerichtet. Nach dem heutigen c dur hätte man ebenfalls den Gefährten folgendergestalt setzen können:

c — — e fis | g a — fis g — a — a | h — g

Will man die Secunde d mit der Secunde a der Dominante am Schlusse hier beantworten, anstatt es mit der Dominante g zu thun, so gründet sich dies auf die Freiheiten, die man bey einer unvollkommnen Cadenz hat. Am besten wäre es bey diesem Satze, so wie er bey Fig. 3. steht, wenn man den Gefährten zum Führer, und den Führer zum Gefährten machte. Der Satz ist dann den Regeln des Führers gemäßer, weil die Tonart gewisser angezeigt wird, indem man, wenn man denselben mit der Dominante g anhebt, wirklich nicht eher wissen kann, in was für einem Haupttone die Fuge eigentlich seyn soll, als bis die andere Stimme eintritt. Noch ist bey diesem Fugensatz zu bemerken, daß er, wider die Regel, auf einem falschen Tacttheile einem weiblichen Reime zu Gefallen schließt.

Tab. XXVI. Fig. 4. Hier sind wieder weibliche Endungen der Sätze auf falschen Tacttheilen.

Tab. XXVI. Fig. 5. Weil die Dominante g im zweyten Tacte auf die Haupttonsnote e herunterspringt, so könnte der Gefährte auch wie bey Fig. 6. mit verkürzter Fortschreitung angehoben werden. Da der Führer aber stufenweise vorher nach der Dominante hinaufsteigt, so konnte eben dieses, weil es in der Mitte des Satzes ist, und um die Melodie ähnlicher zu machen, zumal da die Tonart nicht dabey leidet, von Note zu Note, wie bey Fig. 5., ebenfalls nachgemacht, und dadurch die Dominante mit der Secunde des Haupttons beantwortet werden. Es scheint auch, als wenn die beiden Schlußnoten h — g mit e — c regelmäßiger beantwortet werden könnten. Da aber bey der Antwort fis — d die Harmonie von d — fis — a — c verstanden wird, und die Modulation nicht so beschaffen ist, daß man ins D dur gerathen kann, so werden solche Freyheiten, dem Geschmacke und dem Gesange zu Gefallen, in ähnlichen Fällen erlaubt.

Tab. XXVI. Fig. 7. Sowohl der erste als der andere Gefährte schließt recht, der erste deswegen, weil die Hauptnote der Dominante nach der Regel antwortet; der andere deswegen, weil bey solchen unvollkommnen Schlüssen, wie hier, die Secunde von der Hauptnote der Dominante antworten kann, um die Melodie weniger zu verändern. Es ist keine Regel ohne Ausnahme.

Tab. XXVI. Fig. 8. und 9. Hier ist der Gefährte bey Fig. 8. völlig recht. Der Gesang des Führers bleibt unverrückt im Haupttone. Er brauchte also nur von Note zu Note in die

Tonart der Dominante versetzt zu werden. Da zwischen der anfangenden Note d und der Note a im zweyten Tacte kein Sprung vorhanden ist, so durfte man sich kein Gewissen machen, die stufenweise Fortschreitung des Führers im Gefährten mit vollkommnen ähnlichen Intervallen in der versetzten Tonart nachzuahmen. Der Gefährte bey Fig. 9. ist deswegen nicht so gut, weil die Melodie darin gänzlich verändert worden. In einem Satze, wo versetzte identische Gänge vorkommen, wie hier mit dem a — g f — e und g — f e — d ist die Melodie genauer, als in allen übrigen Sätzen in Obacht zu nehmen, wenn sie in den beiden Theilen des Fugensatzes, dem Führer und Gefährten, sich ähnlich seyn soll *). Weit anders verhält es sich mit dem Satze bey Fig. 10. dieser Tabelle, wo das d ins a hinauf springt, da allerdings im Gefährten die Regel genau in Obacht genommen werden mußte. Wenn man in diesem letzten Exempel den Gefährten zum Führer, und den Führer zum Gefährten macht, welches ohne Nachtheil geschehen kann, so findet sich, daß der Terzensprung d — h in den Quartensprung a — e verwandelt wird.

Tab. XXVI. Fig. 11. Hier wird die Dominante g zuerst nach der Regel mit der Haupttonsnote c, hernach aber mit der Secunde d der Melodie wegen beantwortet. Hätte man diese lahm machen wollen, so wäre der Gefährte folgendergestalt gerathen:

g — c — h c — c | g

Man merke also, daß die Secunde des Haupttons allezeit der Dominante antworten kann, wenn es auch in Sprüngen ist, doch nur in der Mitte des Satzes, a) wenn dadurch keine fremde Modulation entsteht, b) wenn eine lahme Melodie dadurch verhütet wird, c) wenn die Dominante, wie hier, im Führer, zweymal nach einander vorkommt.

Tab. XXVI. Fig. 12. In der kleinern Hälfte der Octave muß der Gesang nach dem zweyten Grundsatze allezeit verkürzt werden, wenn die Umstände nicht erlauben, daß der Gesang in seinem ganzen Umfange beybehalten werde. Hier finden sich diese Umstände. Die Secunde g — f wird also in den Einklang c — c verändert.

Tab. XXVI. Fig. 13. Die Terz d — f muß hier entweder in die Quarte g — c verändert werden, wie hier geschehen ist, oder man muß die Quinte g — d in die Sexte c — a folgendergestalt verwandeln:

— c — a — c | h — a — g

Tab. XXVI. Fig. 14. 15. und 16. Wer hier das g — h nicht mit c — e beantworten wollte, der müßte c — fis nehmen, und dadurch aus der Sexte eine Quinte machen, welches aber nicht so natürlich ist, und unter die neuern Freyheiten gehört.

*) Die Regel, daß die Haupttonsnote und Dominante auch in der Mitte einander antworten müssen, ist wohl nur deswegen gegeben, daß man die Tonart nicht überschreiten und in keine fremden Töne ausschweifen soll. Sobald dieses nicht zu besorgen ist, gehen sogleich die Ausnahmen von der Regel an.

Tab. XXVI. Fig. 17. 18. und 19. Hier finden sich Sätze, wovon ein jeder den Führer oder Gefährten abgeben kann, und wo man folglich die Veränderung der Terzen in Quarten, und umgekehrt, der Quarten in Terzen bemerken kann.

Tab. XXVII. Fig. 1. Der Gefährte ist hier nach Art der strengen mixolydischen Tonart in g aus der Quarte entlehnt, und sollte eigentlich nach heutiger Art so, wie bey Fig. 2. dieser Tabelle, eingerichtet werden.

Tab. XXVII. Fig. 3. Der Gefährte ist hier ebenfalls aus der Quarte, und zwar nach Art der freyen mixolydischen Tonart in g, entlehnt, indem er nach unserm a dur, so wie er zuletzt steht, eingerichtet werden müßte.

Tab. XXVII. Fig. 4. Da der Gefährte in der engen Nachahmung eintritt, so kann er nicht anders, als auf diese aus der äolischen Tonart in a entlehnte Art ausfallen. Nach unserm e moll hingegen, und zwar, wenn der Gefährte den Führer den ganzen Satz endigen läßt, muß er wie bey Fig. 5. eintreten.

Tab. XXVII. Fig. 6. Die enge Nachahmung, womit der Gefährte eintritt, ist Schuld, daß er erstlich nicht mit den gehörigen Intervallen, wie er zuletzt ausgedrückt steht, und zweytens nicht ganz zum Vorschein kommt, sondern abgebrochen wird.

Tab. XXVII. Fig. 7. Da der Führer mit der Quarte schließt, so schließt der Gefährte mit dem Haupttone.

Tab. XXVII. Fig. 8. Die Septime e — d wird hier zur Octave a — a, und also der Gesang, der kleinern Hälfte der Octave gemäß, erweitert.

Tab. XXVII. Fig. 9. Ist nichts anders, als eine Umkehrung des vorigen Exempels, wo der Führer zum Gefährten und der Gefährte zum Führer, folglich die Octave a — a zur Septime e — d wird.

Tab. XXVII. Fig. 10. Ungeachtet der Führer auf der Dominante e im dritten Tacte schließt, so braucht doch der Gefährte nicht auf der Haupttonsnote a zu schließen, sondern kann an deren Statt die Secunde derselben h nehmen, weil der Führer nicht mit einem vollkommnen Schlusse endigt, und nicht ins e dur geht, sondern im a dur bleibt.

Tab. XXVIII. Fig. 1. Beide Gefährten sind recht. Der zweyte ist nach der Regel, weil die Dominante und die Haupttonsnote am Ende einander antworten. Der erste ist zwar wider diese Regel, aber doch deswegen recht, weil bey unvollkommnen Tonschlüssen anstatt der Haupttonsnote die Secunde zur Beantwortung der Dominante genommen werden kann, damit die Melodie weniger verändert werde.

Tab. XXVIII. Fig. 2. Der Sprung a — d würde hier sehr schlecht nach der Regel mit d — a nachgemacht worden seyn. Dem d — a hätte entweder d — es oder das hier befindliche d — f vorhergehen müssen, und wie würde die Melodie dabey gelitten haben?

Tab. XXVIII. Fig. 3. und 4. Beide Gefährten sind recht; der erste, weil er unserm heutigen g dur gemäß ist; der andere, weil er sich auf die mixolydische Tonart in g gründet. Der Capellmeister Fux will in dem ersten Gefährten, der nach dem g dur eingerichtet ist, statt der dritten Note fis, weil sie mit der ersten Note g eine Septime macht, lieber ein e genommen wissen, und setzt den Gefährten folgendergestalt:

— g — d e — d fis g — a h a g | fis.

Auf was für einem Grunde aber der Satz: daß die erste und dritte Note keine Septime gegen einander machen müssen, beruhe, zeigt er nicht an. Händel hat sogar eine Fuge mit einem Septimensprunge zwischen der ersten und zweyten Note angehoben, wie man Tab. XXIII. Fig. 7. gesehen hat.

Tab. XXVIII. Fig. 5. Da der Führer mit einem unvollkommnen Tonschluß auf der Secunde schließt, so thut ihm dies der Gefährte auf der Secunde der Dominante nach. Der Zusatz ist aus dem Fugensatze selber genommen, und vermittelst der Versetzung nachgemacht. Dies geschieht deswegen, damit die Melodie auf einen zum Eintritt der dritten Stimme bequemen Ton gelenkt werde. Der Gefährte zu diesem Satze bey Fig. 6. gründet sich auf die äolische Tonart, und ist auch gut.

Tab. XXVIII. Fig. 7. Der Fugensatz schließt ebenfalls auf der Secunde des Haupttons. Der Gefährte scheint sich, diesem zu Folge, nach der Secunde des Haupttons zu lenken. Da aber die dritte Stimme unvermuthet eintritt, so wird der Schlußklang durch eine chromatische Fortschreitung, um den Gegensatz aus der ersten Stimme nachzuahmen, unterbrochen.

Tab. XXVIII. Fig. 8. Der Führer fängt auf der Terz des Haupttons an, und schließt mit der Sexte. Der Gefährte muß also auf der Terz der Dominante anfangen, und mit der Sexte der Dominante schließen. Dieses ist im ersten Gefährten geschehen. Bey dem andern Gefährten, wovon die erste Hälfte aus der Quarte des Haupttons entlehnt ist, wird anstatt der Terz, mit der Secunde der Dominante, nämlich b, angehoben. Beides läßt sich hören; doch ist die erste Art besser, sowohl in Ansehung der Melodie, als in Ansehung der Tonart, worin ein Gefährte in einer Quintenfuge eigentlich erscheinen muß. Anstatt des d im zweyten Tact der ersten Art könnte man, ohne sich ein Gewissen daraus zu machen, auch ein e nehmen.

Tab. XXVIII. Fig. 9. So wie der Führer auf der Sexte des Haupttons schließt, so schließt der Gefährte auf der Sexte der Dominante, oder auf der Terz des Haupttons. Will man den Führer zum Gefährten, und den Gefährten zum Führer machen, so endigt dieser mit der Terz des Haupttons, welche Terz mit der Secunde der Dominante im Gefährten darauf beantwortet wird.

Tab. XXVIII. Fig. 10. Der Führer schließt mit der Terz der Dominante, und der Gefährte mit

der Terz des Haupttons. Man kann auch hier den Führer zum Gefährten, und den Gefährten zum Führer machen.

Tab. XXVIII. Fig. 11. Da der Führer mit dem Unterhalbenton des Haupttons schließt, so endigt der Gefährte mit dem Unterhalbenton der Quinte, und beantwortet also Septime mit Septime. Es fragt sich, wie derselbe hätte eingerichtet werden müssen, wenn er mit c, folglich mit der Terz von der Tonleiter a geschlossen hätte? Vielleicht folgendergestalt:

a — h — cis d — d — c — e — f

so wäre Terz mit Terz beantwortet worden. Da man aber die Schlußnote c als eine Hauptnote selber ansehen kann, so wäre er vielleicht folgendermaßen mit der Quarte besser beantwortet worden:

a — h — cis | d — e | f — fis g.

Der Unterhalbeton der Haupttonsnote kann sonst in der Mitte mit der Terz derselben so beantwortet werden:

Führer a — cis — a | d
Gefährte d — f — d | a

Umgekehrt wird diese Terz des Haupttons mit dem Unterhalbenton desselben beantwortet:

Führer d — f — d a
Gefährte a — cis — a d

Tab. XXVIII. Fig. 12. Da der Ton c, womit der Führer schließt, nicht nur als eine Terz von der Dominante a, sondern auch als eine Hauptnote von der Tonart c zugleich angesehen werden kann, so kann dieselbe sowohl von der Quarte g, als der Terz f beantwortet werden, wie hier geschehen ist.

Das vierte Hauptstück.

Vom Wiederschlage und dem Verfolg eines Fugensatzes.

§. 1.

Es ist zwar einerley, ob man einen Fugensatz im Diskant, Alt, Tenor oder Baß anhebt, so wie es bey vielen Fugensätzen, insbesondere bey denen, die sich auf die alten Tonarten gründen, gleichviel ist, ob mit dem Führer oder Gefährten angefangen wird. Da es aber wenig Veränderung bringen würde, wenn der Fugensatz in derjenigen Stimme, oder in demjenigen Intervall, worin er eben gehört wurde, sogleich wieder vorgebracht werden sollte, so hat man in Ansehung der Ordnung, in der dieser Fugensatz in den verschiednen Stimmen erscheinen soll,

einige Regeln zu merken, es bestehe die Fuge aus so vielen Stimmen und Sätzen als sie wolle, und es folge der Gefährte dem Führer in ähnlicher oder unähnlicher Bewegung, im ähnlichen oder widrigen Tacttheile, mit vergrößerten oder verkleinerten Noten. Zum wenigsten ist man in der ersten Durchführung des Satzes durch die verschiednen Stimmen in einer ordentlichen Fuge diesen Regeln unterworfen, und kann nicht eher, als in der Mitte, im Laufe der Fuge davon abgehen. Uebrigens ist in Ansehung der Eintritte zu merken, daß in derjenigen geraden Tactart, die mehr als einen guten oder bösen Tacttheil hat, sowohl diese beiden guten, als die beiden bösen, für eins gehalten werden, und daß man also dieserwegen, wenn die Umstände den Eintritt des Satzes veranlassen, keinem Zwange unterworfen ist, indem der Fugensatz, der z. E. auf dem ersten Viertheil im gemeinen Tact angehoben, ebenfalls auf dem dritten Viertheile wiederholt, und, wenn er auf dem vierten Viertheile angefangen, die Antwort auf dem zweyten angefangen werden kann. Die Anwendung ist leicht auf die guten und bösen Tactglieder zu machen.

§. 2.

In **zweystimmigen Fugen**, sie mögen aus gleichen Stimmen, das ist, aus zwey Diskanten ꝛc. oder aus ungleichen Stimmen, das ist, aus einem Diskant und Basse ꝛc. bestehen, müssen die beiden Stimmen den Fugensatz allezeit wechselsweise nehmen. Doch kann diese Ordnung nach der ersten und zweyten Durchführung bey Gelegenheit eines Zwischensatzes unterbrochen werden, wo der Fugensatz alsdann zwar in eben der Stimme, die ihn kurz zuvor gehabt, aber doch in einem andern Intervall, das ist, in einer andern Octave wieder hervortreten kann.

Die Ungleichheit der Stimmen in zweystimmigen Fugen findet besonders in Orgel- und Clavierfugen Statt. J. S. Bach hat viele dergleichen unter dem Titel: *Inventiones* gemacht. In Fugen für zwey Flöten, zwey Geigen ꝛc. sind die Stimmen gleich.

§. 3.

In **dreystimmigen Fugen** ist es zwar, wenn die andere Stimme den Satz der ersten in der versetzten Tonart wiederholt hat, einerley, ob die dritte mit der Octave der ersten oder andern Stimme nachfolgt. Indessen scheint es der Veränderung wegen besser zu seyn, mit der Octave desjenigen Intervalls, auf dem die erste Stimme angehoben, in der dritten nachzufolgen, wenn sonst nicht andere Umstände das Gegentheil erfodern. Man sehe Tab. X. Fig. 1. und Tab. XVII. Fig. 1. Diese dritte Stimme kann nun entweder sogleich eintreten, oder es kann ein kurzer Zwischensatz gemacht werden, oder man läßt sie noch vorher, ehe die zweyte Stimme das Thema zu Ende gebracht hat, eintreten.

§. 4.

In einer **vierstimmigen Fuge** beziehen sich stets zwey und zwey Stimmen, nämlich eine

mittlere und eine äußerste auf einander, als der Diskant und Tenor, der Alt und Baß. Solche zwey sich auf einander beziehenden Stimmen wiederholen den Fugensatz allezeit in einem ähnlichen Intervall, oder deutlicher zu reden, zwey solche Stimmen nehmen den Führer, und zwey den Gefährten. Wenn also ein Satz durch die vier Stimmen durchgeführt wird, so kommt in der anhebenden und dritten Stimme der Führer, in der andern und vierten der Gefährte zu stehen, z. E. der Führer fängt im Diskante an, so bekommt der Alt den Gefährten; der Tenor nimmt wieder den Führer, und der Baß den Gefährten. Man sehe Tab. XI. Fig. 5.

§. 5.

Wie es mit einem Satze gehalten wird, so wird es auch mit mehrern gehalten; folglich hat die Doppelfuge ihre Regeln des Wiederschlages mit der einfachen Fuge gemein. Die verschiednen Sätze mögen anheben, in was für einer Stimme sie wollen, so ist diese Stimme entweder ein Diskant, Alt, Tenor oder Baß. Wer nun weiß, daß sich der Tenor allemal nach dem Diskante, und der Baß nach dem Alte erklärtermaßen richtet, dem wird die Versetzung und Fortführung der Sätze in den verschiednen Stimmen keine Schwierigkeit machen, es bestehe die Doppelfuge aus so viel Stimmen, als sie wolle.

§. 6.

In vielstimmigen Fugen, wo eine oder mehrere Stimmen verdoppelt und z. E. zwey Diskant- oder zwey Altstimmen u. s. w. sind, beziehen sich ebenfalls, wie in der vierstimmigen Fuge die ungeraden Stimmen stets auf die ungeraden, und die geraden auf die geraden, d. i. die erste, dritte und fünfte Stimme richten sich nach einander, und dann wieder die zweyte, vierte, sechste u. s. w.

§. 7.

Wiewohl nun ordentlicher Weise die Eintritte der Stimmen mit der Abwechslung des Führers und Gefährten, und folglich mit ungleichen Intervallen, nach vorhergehender Anweisung, geschehen, so können sie doch auch ebenfalls außerordentlicher Weise vermittelst der Nachahmung in der Octave so gemacht werden, daß der Führer oder Gefährte, jedoch in verschiednen Stimmen, zweymal hinter einander erscheine, z. B. sehe man Tab. XXIX. Fig. 1. 2. 3. 4.

Nehmen wir diese außerordentlichen Eintritte mit den ordentlichen zusammen, so kommen, da jede Stimme sechsmal den Anfang machen kann und vier Stimmen vorhanden sind, vier und zwanzig Arten der Versetzung heraus, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Versetzungstafel eines Satzes in einer vierstimmigen Fuge.

a) Wenn der Satz mit dem Diskante anhebt.

1) Diskant, Alt, Tenor, Baß.
2) Diskant, Alt, Baß, Tenor.
3) Diskant, Baß, Alt, Tenor.
4) Diskant, Baß, Tenor, Alt.
5) Diskant, Tenor, Alt, Baß.
6) Diskant, Tenor, Baß, Alt.

b) Wenn der Satz mit dem Alte anhebt.

1) Alt, Tenor, Baß, Diskant.
2) Alt, Tenor, Diskant, Baß.
3) Alt, Diskant, Baß, Tenor.
4) Alt, Diskant, Tenor, Baß.
5) Alt, Baß, Tenor, Diskant.
6) Alt, Baß, Diskant, Tenor.

c) Wenn der Satz mit dem Tenore anhebt.

1) Tenor, Alt, Diskant, Baß.
2) Tenor, Alt, Baß, Diskant.
3) Tenor, Baß, Diskant, Alt.
4) Tenor, Baß, Alt, Diskant.
5) Tenor, Diskant, Baß, Alt.
6) Tenor, Diskant, Alt, Baß.

d) Wenn der Satz mit dem Basse anhebt.

1) Baß, Tenor, Alt; Diskant.
2) Baß, Tenor, Diskant, Alt.
3) Baß, Diskant, Alt, Tenor.
4) Baß, Diskant, Tenor, Alt.
5) Baß, Alt, Tenor, Diskant.
6) Baß, Alt, Diskant, Tenor.

Die Wahl unter diesen Versetzungen hängt von den Umständen und dem guten Geschmack des Componisten ab. Nur bey der ersten Durchführung richtet man sich in der Regel nach der oben angegebenen, überall eingeführten und festgestellten Ordnung. Ueberhaupt aber ist dahin zu sehen, daß der Fugensatz nicht in den äußersten Stimmen allein, sondern auch sowohl bey schwacher als vollständiger Harmonie in den Mittelstimmen erscheine.

§. 8.

Bey allen diesen möglichen Versetzungen aber würde noch wenig Verschiedenheit entspringen, wenn dieselben nur zwischen dem Haupttone und der Dominante allein ausgeübt werden sollten. Es ist vielmehr darauf zu sehen, daß der Fugensatz auch in den erwähnten Tonarten erscheine, und dadurch in sein völliges Licht gestellt werde, nicht, daß der Wiederschlag etwan auf eine metrische Art gavottenmäßig abgepaßt, und nach jeder Durchführung allezeit ein förmlicher Schluß gemacht werde. Diese Versetzung des Fugensatzes in andere Töne ist mit Vorsicht anzugreifen, und da hierzu eine Kenntniß der Tonwechslung und der Tonschlüsse erfodert wird, so wollen wir diese beiden Stücke, ohngeachtet wir sie bereits voraussetzen, in folgenden beiden Abschnitten abhandeln, und den Gebrauch derselben bey dem Verfolg einer Fuge nachher in einem dritten Abschnitte darstellen.

Erster Abschnitt.

Von der Tonwechslung.

§. 1.

Die Ausweichung aus einem Ton in den andern heißt eine **Tonwechslung** oder eine **Modulation**, wiewohl dieses letztere Wort mehrere Bedeutungen hat, indem es öfters die Art, wie eine Melodie in ebendemselben Ton und ebenderselben Tonart geführt wird, bezeichnet; öfters auch für die Verwechslung einer Tonart mit der andern, ohne daß der Ton zugleich dabey verändert ist, genommen wird, z. B. wenn man aus dem **C dur** ins **C moll** geht. Dieses aber geschieht, wenn man den Ausdruck verwechseln, von einer muntern zu einer traurigen, oder umgekehrt von einer traurigen zu einer muntern Melodie übergehen will. In diesem Verstande findet die Modulation nicht bey der Fuge Statt, sondern in andern Arten musikalischer Compositionen, als in Chaconnen, Passacaillen, und öfters in zwey auf einander folgenden Arien, Gavotten, Menuetten u. dgl. Wenn man hingegen den Ton verändert, so muß man oft zugleich die Tonart verwechseln, wie wir bald sehen werden.

§. 2.

Alle nur mögliche Ausweichungen können in zwey Hauptarten, in die **analogischen** und **anomalischen** eingetheilt werden.

Analogisch heißt diejenige Ausweichung, die in die Töne der Haupttonleiter geschieht.

Anomalisch heißt diejenige Ausweichung, die in die Töne geschieht, welche nicht in der Haupttonleiter enthalten sind.

I. Von den analogischen Ausweichungen.

Da die Töne der Haupttonleiter entweder natürlicher Weise, das ist, ohne Hülfe der Versetzungszeichen des vollkommnen Dreyklanges fähig seyn können oder nicht, das ist, wenn diese Fähigkeit erst von einem Versetzungszeichen erborgt werden muß, so werden die Ausweichungen in diejenigen Töne, die dieses vollkommnen Dreyklanges natürlicher Weise fähig sind, **eigentliche Ausweichungen**; diejenigen aber, die in diejenigen Töne geschehen, welche vermittelst der Versetzungszeichen erst des harmonischen Dreyklanges fähig gemacht werden müssen, **uneigentliche Ausweichungen** genannt.

a) Die eigentlichen Ausweichungen

einer großen Tonart	einer kleinen Tonart
geschehen in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte.	geschehen in die Terz, Quarte, Quinte, kleine Sexte und kleine Septime.

Die Beschaffenheit der Tonart wird durch die Terz eines jeden Tons, in dessen Klangleiter man ausweicht, entschieden. So sind z. B. in dem Tone c dur die Tonarten der Secunde d, der Terz e, und der Sexte a klein oder moll: und hingegen die Tonarten der Quarte f und der Quinte g groß oder dur. So sind ferner im Tone a moll die Tonarten der Terz c, die Sexte f und der Septime g groß oder dur; und die Tonarten der Quarte d und der Quinte e klein oder moll.

Anmerkungen.

*) So wie es mit der Terz des Tons, in den man ausweicht, gehalten wird, so wird es mit allen übrigen Tönen desselben gehalten. Es wird nämlich die ganze Klangleiter desselben angenommen, er sey harter oder weicher Tonart, und dadurch entstehen die **zufälligen Versetzungszeichen**, deren man sich bey Veränderung der Töne bedienen muß, indem diejenigen nur **wesentlich** heißen, die in der Haupttonleiter nach Anleitung der Vorzeichnung, wenn sie richtig ist, enthalten sind.

**) Wenn hin und wieder in Ansehung der Tonart zufälliger Weise eine Veränderung gemacht, und z. B. in einem Durton die Quinte mit der kleinen Terz gebraucht wird, so gehört dieses unter die Freyheiten der Modulation, die in andern Gattungen musikalischer Stücke, aber nicht in der Fuge ihren Werth haben, wenn sie vernünftig gebraucht werden.

***) Unter diesen eigentlichen Ausweichungen werden

in der großen Tonart	in der kleinen Tonart
die in die Quinte, Sexte und Terz **ordentliche**; und die in die Quarte und Secunde **außerordentliche** Ausweichungen genannt.	die in die Quinte, Terz und Sexte **ordentliche**; und die in die Quarte und Septime **außerordentliche** Ausweichungen genannt.

****) Die Aehnlichkeit, die zwischen zwey Tönen in Ansehung der Vorzeichnung derselben vorhanden ist, findet sich auch in Ansehung der Modulation, wie man aus der Vergleichung des C dur mit dem A moll sehen kann.

b) Die uneigentlichen Ausweichungen

einer großen Tonart	einer kleinen Tonart
geschehen in die Septime, wenn die Quinte dieser Septime durch ein Versetzungszeichen erhöhet und dadurch des harmonischen Dreyklanges fähig gemacht wird; z. E. wenn man aus dem C dur ins h moll ausweichen wollte, so müßte das f, als die Quinte von h, zum fis gemacht werden.	geschehen in die Secunde, wenn die Quinte dieser Secunde durch ein Versetzungszeichen erhöhet und dadurch des harmonischen Dreyklanges fähig gemacht wird; z. E. wenn man aus dem A moll ins h moll ausweichen wollte, so müßte das f, als die Quinte von h, zum fis gemacht werden.

Eine solche uneigentliche Ausweichung kann aber nur zufälliger Weise im Vorbeygehen und zwar nur in Zwischensätzen, nicht aber zur Versetzung des Fugensatzes, gebraucht werden.

II. Von den anomalischen Ausweichungen.

Wir theilen sie in die **näheren** und **entfernteren**, in proximas und in peregrinas.

a) Die nähern Ausweichungen

einer großen Tonart	einer kleinen Tonart
geschehen in die Septime, wenn diese zuvörderst mittelst eines Versetzungszeichens erniedrigt, und dadurch des harmonischen Dreyklanges fähig gemacht wird, z. E. wenn man in **C dur** die Septime h in b verwandelt, und dann darin modulirt.	geschehen in die Secunde, wenn diese zuvörderst mittelst eines Versetzungszeichens erniedrigt, und dadurch des haemonischen Dreyklanges fähig gemacht wird, z. E. wenn man in **A moll** die Secunde h in ein b verwandelt, und dann darin modulirt.

Was von den uneigentlichen analogischen Ausweichungen im vorigen Artikel gesagt ist, gilt auch von diesen nähern anomalischen in Ansehung ihres Gebrauchs in der Fuge.

b) Die entferntern Ausweichungen

geschehen, wenn ein und ebenderselbe Klang unter zweyerley Zeichen vorgestellt, und dadurch der Sitz seiner Harmonie verändert und einem andern Tone eigen wird. Da diese doppelte Vorstellung eines und ebendesselben Intervalls unter zweyerley Zeichen sich auf das sogenannte **enharmonische Klanggeschlecht** gründet, so werden solche Ausweichungen insgemein **enharmonische Ausweichungen** genannt. Gewöhnlich verrichtet man diesen Tausch mittelst der **tonischen Hülfsaccorde**, d. i. mit dem Accord der übermäßigen Secunde, und mit den mittelst der Umkehrung davon abstammenden Sätzen. Da derselbe aus vier Intervallen besteht, so verschafft man sich vermittelst der Vorstellung derselben unter zweyerley Zeichen Gelegenheit, in vier ganz entfernte Töne auszuschweifen. Wir wollen z. E. folgenden aus gis — h — d — f bestehenden Accord vor uns nehmen. Hier ist man erstlich in **A moll**. Verwandelt man diese Intervallen in as — h — d — f: so kommt man ins **C moll** hinein. Verändert man diese wieder in gis — h — **doppelt** cis — eis: so geräth man in **Dis moll**; und verwandelt man diese endlich in gis — h — d — eis: so kommt man in **Fis moll**. Auf diese Art verfährt man mit allen tonischen Hülfsaccorden. Von allen diesen enharmonischen Ausweichungen aber gehört keine einzige in die Fuge, und wir haben sie bloß deswegen erklärt, damit Jemand, der sie nicht weiß, nicht in Verwunderung gerathe, wenn er dergleichen in Fantasien und andern Gattungen musikalischer Stücke höret, und weil von manchem ein so großes Geheimniß daraus gemacht wird, da es doch ganz natürlich damit zugeht. Die übrigen Arten

der enharmonischen Ausweichungen behalte ich mir vor, bey einer andern Gelegenheit den Liebhabern vorzulegen, indem bey der Fuge uns doch so wenig mit der einen als der andern Art gedient ist.

§. 3.

Da die bisher erklärten Ausweichungen aber nur die heutigen Moll- und Durtöne betreffen, so wollen wir hier noch die in den alten Tonarten üblichen Ausweichungen hinzufügen:

a) in der dorischen Tonart d geschehen die Ausweichungen 1) in die aeolische Tonart a, 2) in die lydische f, 3) die versetzte lydische b, 4) die versetzte dorische g und 5) die jonische c.

b) in der phrygischen Tonart e geschehen die Ausweichungen 1) in die aeolische Tonart a, 2) in die mixolydische g, 3) in die jonische c, 4) in die dorische d, 5) in die versetzte phrygische h.

c) in der lydischen Tonart f geschehen die Ausweichungen 1) in die jonische c. 2) in die aeolische a, 3) in die dorische d, 4) in die versetzte jonische b.

d) in der mixolydischen Tonart g geschehen die Ausweichungen 1) in die versetzte mixolydische d, 2) in die phrygische e, 3) in die jonische c, 4) in die aeolische a, 5) in die versetzte phrygische h.

e) in der aeolischen Tonart in a geschehen die Ausweichungen 1) in die phrygische e, 2) in die jonische c, 3) in die lydische f, 4) in die dorische d, 5) in die mixolydische g.

f) in der jonischen Tonart in c geschehen die Ausweichungen 1) in die mixolydische g. 2) in die phrygische e, 3) in die aeolische a, 4) in die lydische f, 5) in die dorische d.

Zweyter Abschnitt.

Von den Tonschlüssen.

§. 1.

Ein Tonschluß wird auch sonst eine Cadenz, eine Schlußclausel, eine Schlußformel, ein Schlußsatz, franz. cadence, chûte, lat. clausula, ital. cadenza genennt, und besteht aus zwey auf einander folgenden Intervallen, vermittelst welcher eine Harmonie geendet werden kann. Diese zwey Intervallen werden wesentliche, und die übrigen, die zur Begleitung oder Vorbereitung vor ihnen hergehen, zufällige oder willkührliche genannt.

§. 2.

Jeder Tonschluß ist entweder vollkommen oder unvollkommen.

Vollkommen, clausula perfecta, totalis oder formalis, heißt derjenige, womit nicht allein ein Theil des Stückes von dem andern Theile desselben unterschieden, sondern auch das Stück völlig geendet werden kann.

Unvollkommen, clausula imperfecta, oder partialis, heißt derjenige, mit welchem zwar ein Theil des Stückes von dem andern unterschieden, das Stück aber nicht füglich geschlossen werden kann, es geschehe denn auf eine außerordentliche Weise.

I. Von dem vollkommnen Tonschluß.

Der vollkommne Tonschluß geschieht in Absicht auf das Fundament oder die Grundstimme von der Dominante in den Hauptton, während die Oberstimme entweder von der siebenten Saite der Octave in den Hauptton hinauf, oder von der zweyten Saite derselben auf den Hauptton herunter geht. Wenn man zu diesen beiden äußersten Stimmen die Mittelstimmen thut, so bekommt man in Absicht auf die Melodie **viererley Arten** von Clauseln, als:

1) Die **Diskantclausel**, clausula cantizans.
2) Die **Altclausel**, clausula altizans.
3) Die **Tenorclausel**, clausula tenorizans.
4) Die **Baßclausel**, clausula bassizans.

Die **Diskantclausel** geht, wie gesagt, entweder von der siebenten Saite in den Hauptton, wie Tab. XXX. Fig. 1. und 2., oder sie geht von der zweyten Saite der Octave auf den Hauptton herunter, wie Tab. XXX. Fig. 3.

Die **Altclausel** bleibt auf der Dominante, wie Tab. XXX. Fig. 1. 2. und 3.

Die **Tenorclausel** geht von der vierten Saite auf die Mediante herunter, Tab. XXX. Fig. 1. und 3., oder von der zweyten Saite auf die Mediante herauf. Tab. XXX. Fig. 2.

Die **Baßclausel** geht von der Dominante eine Quarte aufwärts, oder, was einerley ist, eine Quinte niederwärts. Tab. XXX. Fig. 1. 2. 3.

Anmerkungen.

*) Die vier Stimmen schließen aber nicht allezeit mit den ihnen eigenen Schluß-Intervallen. Sie pflegen dieselben oft unter sich zu verwechseln; daher entstehen die **umgekehrten Tonschlüsse**. Soll aber der Tonschluß bey seiner Umkehrung vollkommen bleiben, so muß **entweder** die Baßclausel bleiben, **oder** der Baß muß mit einer von den beiden Diskantclauseln schließen. Diese beiden Clauseln nämlich, die im Basse und die im Diskante, geben dem Schlusse die eigentliche Form; und die Clauseln der beiden Mittelstimmen bestimmen nichts, indem sie nur zur Ausfüllung dienen, und von Vielen deswegen clausulae explementales genannt werden.

Ohne uns mit den vielerley möglichen Versetzungen aufzuhalten, wollen wir in einigen Exempeln zeigen,

a) wie der Schluß des Diskants seyn kann
altisirend, Tab. XXX. Fig. 4. 8. 9.
tenorisirend, Fig. 5. 6. 10.
bassirend, Fig. 7.

b) wie der Schluß des Alts seyn kann
diskantisirend, Tab. XXX. Fig. 5. 6.
tenorisirend, Fig. 4. 7. 8. 9.
bassirend, Fig. 10.

c) wie der Schluß des Tenors seyn kann
diskantisirend, Tab. XXX. Fig. 4. 9.
altisirend, Fig. 5. 7. 10.
bassirend, Fig. 8.

d) wie der Schluß des Basses diskantisirend seyn kann,
Tab. XXX. Fig. 5. 6. 7. 8. 10.

Oft läßt man den Alt von der siebenten Saite auf die Dominante heruntergehen, wie Tab. XXX. Fig. 11. Dieses geschieht auch bey verwechselten Stimmen zuweilen mit dem Tenor. Ein solcher Fall der Stimme heißt anomalisch, eine chûte irreguliere.

**) Zur Vorbereitung des vollkommnen Tonschlusses bedient man sich insgemein des Sextquinten-, des Sextquarten-, oder auch des Undecimenaccords; und diese zwey letzten müssen dann auf dem guten Tacttheile der Dominante genommen werden, damit hernach der Hauptton gleichfalls in diesem Tacttheile gehört werden könne. Man sehe Tab. XXX. Fig. 12. 13. 14.

***) Die vollkommnen Tonclauseln wurden sonst von den Alten in primarias, secundarias, tertiarias, affinales und peregrinas unterschieden. a) *Primaria*, ingleichen *principalis*, *praecipua* etc. hieß diejenige, die in den Hauptton des Stückes geschah. Weil diese nun am Ende gebraucht wird, so wurde sie auch *finalis* genannt. b) *Secundaria* oder *dominans*, ingleichen *minus principalis* hieß diejenige, die in die Dominante geschah; c) *tertiaria* oder *medians* hieß diejenige, die in die Mediante geschah; d) *affinalis* hieß diejenige, die in einen andern verwandten Nebenton aus der Tonleiter geschah; e) *peregrina*, *adoptitia*, oder *assumta* hieß diejenige, die in einen Nebenton geschah, der nicht aus der Tonleiter war, wiewohl die alten Autoren in ihren Meinungen hierüber nicht einig sind, und der eine oft eine Clausel für peregrinam hält, die ein andrer wieder für eine affinalem ansieht. Alle diese letzteren Clauseln von b) an heißen mit einem Worte *clausulae intermediae*, weil sie in der Mitte eines Stückes bey Gelegenheit der Veränderung der Töne gebraucht werden. Hierbey ist noch zu merken, daß, a) die phrygische Tonart in e keine clausulam primariam hat, indem sie nur eine unvollkommne Clausel zuläßt; und b) daß sie keine clausulam perfectam secundariam hat, wegen der mangel-

haften Quinte über h, und c) daß aus eben dieser Ursache die mixolydische Tonart in g keine clausulam perfectam tertiariam hat.

Man sprach über dieses noch bey den Alten von allerhand clausulis ordinatis und saltivis; ordinatis ascendentibus und descendentibus; ordinatis ascendentibus perfectioribus und imperfectioribus, von saltivis perfectioribus und imperfectioribus, von clausulis formalibus perfectis dissectis, und zwar 1) von clausulis formalibus perfectis dissectis desiderantibus, 2) von clausulis — formalibus — perfectis — dissectis — acquiescentibus; von cadentiis compositis, und zwar von cadentiis compositis maioribus und minoribus, und weiter von cadentiis compositis majoribus diminutis und cadentiis compositis minoribus diminutis, ꝛc. Alle diese unnützen Eintheilungen und Wiedereintheilungen der Untereintheilungen, wodurch die Dinge ohne Noth vervielfältigt werden, und die weiter nichts, als entweder etwas zufälliges in Ansehung der Vorbereitung und Wendung einer Schlußclausel, oder die Verschiedenheit der Tactarten zum Grunde haben, braucht man bey der heutigen bequemern und gewissern Lehrart nicht. Mich wundert, wie sich noch jetzt musikalische Schriftsteller finden, die dergleichen standige Fratzen wiederaufzuregen das Herz haben können.

****) Der vollkommne Tonschluß wird sonst in Ansehung der Ausübung in den schlechten und zierlichen, in clausulam *puram*, oder simplicem, und *ornatam* oder floridam, compositam etc. unterschieden. Schlecht oder gemein heißt er, wenn die Clauseln ohne einen Zusatz gewisser melodischer oder harmonischer Figuren, so wie es die vorgeschriebnen Intervallen mit sich bringen, gemacht werden. Zierlich heißt er, wenn die Clauseln mit allerhand melodischen und harmonischen Figuren begleitet werden. Geschieht dieses auf einer anhaltenden Dominante, und wird der Schlußklang durch allerhand mit den vorhergehenden Passagen übereinkommende Figuren, die in einer Fuge insgemein aus den Sätzen und Gegensätzen hergenommen werden, verzögert, so nennt man dasselbe ein *point d'orgue*, lat. corona, eine anhaltende Cadenz, und diese wird gewöhnlich nur am Ende einer Fuge gebraucht, wo sie auf der anhaltenden Endungssaite noch fortgesetzt werden kann. Man sehe ein paar Exempel davon Tab. XXX. Fig. 15. und 16.

*****) Daß die Auflösungen der Septime in die Terz nichts anders als vollkommne Tonschlüsse sind, ist hier im Vorbeygehen zu merken.

II. Von dem unvollkommnen Tonschluß.

Es giebt dreyerley Gattungen desselben:

1) Die erste geschieht in Ansehung der Grundstimme von der Haupttonsnote in die Quinte, und hat sowohl in der harten als weichen Tonart Platz. Tab. XXXI. Fig. 1. 2. Von

diesem Schlußgange in a moll, wo er vom a ins e, oder nach der Sprache der Solmisation, vom la ins mi geschieht, ist, weil er etwas trauriges an sich hat, das bekannte Sprichwort entstanden: es wird auf ein Lami hinauslaufen, wiewohl es einige von einem Tonkünstler, Namens Lalemi herleiten wollen. Die Harmonie, die man der vorletzten Note bey diesem Schlusse giebt, ist eigentlich der harmonische Dreyklang. Die drey obersten Stimmen können unter sich, wie beym vollkommnen Tonschluß verwechselt werden.

2) Die zweyte geschieht in Ansehung der Grundstimme von der Quarte in die Haupttonsnote, und wird ebenfalls sowohl in der harten als weichen Tonart gebraucht, ungeachtet sie aus der mixolydischen, mithin aus einer harten Tonart in g entspringt. Die Harmonie, die man der vorletzten Note giebt, ist entweder der harmonische Dreyklang, Tab. XXXI. Fig. 3. und 4., oder der Sextquintenaccord, wie bey Tab. XXXI. Fig. 5. und 6. Wenn man ihr den Accord der übermäßigen Quarte giebt, so entsteht daraus ein Tonschluß, der für nichts anders, als eine Umkehrung des vollkommnen angesehen werden kann, wie bey Tab. XXXI. Fig. 7.

Wegen der Sextquintenharmonie auf der vorletzten Note ist zu merken, daß darin nicht die Quinte, sondern die Sexte wider die bekannte Umkehrung des Grundseptimenaccordes, als dissonirend, und zwar als eine Art ursprünglicher Dissonanz betrachtet wird. Man läßt folglich die Quinte auf ihrer Stufe, und läßt vielmehr die Sexte eine Stufe heraufsteigen, um die verursachte Dissonanz aufzulösen. Dieses Verfahren heißt das Zurückprallen, (repercus io) weil die Sexte, nachdem sie mit der Quinte zusammengestoßen ist, und dadurch einen Mislaut verursacht hat, zurück zu weichen verbunden ist; und da dies nicht abwärts geschehen kann, so steigt sie eine Stufe über sich. Auf diese Art wird der Sextquintenaccord bey diesem Tonschlusse gebraucht. In allen andern Fällen aber muß er der Natur und der Eigenschaft desjenigen Septimenaccords folgen, von dem er entspringt. Rameau nennt diese Schlußart eine *cadence irreguliere*, eine außerordentliche Schlußart.

3) Die dritte geschieht in Ansehung der Grundstimme von der Sexte in die Dominante, und findet nur in einer weichen Tonart Statt. Sie entspringt aus der phrygischen Tonart in e, wo sie von der Secunde in die Haupttonsnote, nämlich vom f ins e geschieht. Tab. XXXI. Fig. 8. Der Baß verwechselt hier oft seine Clausel, und geht von der Quarte in die Quinte, wie Tab. XXXI. Fig. 9., oder von der Secunde in die Quinte, wie Tab. XXXI. Fig. 10. Die Harmonie, die der vorletzten Note gegeben wird, ist, wie man sieht, insgemein der Sexten- oder der Quartterzenaccord, bestehend aus 6. 4. und 3. und dieser letztere wird auf dem falschen Tacttheile genommen. Zur Vorbereitung geht

im guten Tacttheile, auf ebenderselben Stufe, insgemein der Accord der Septime vorher. Dieser unvollkommne Schlußgang wird heutiges Tages meistens nur im Kirchenstyl, wo er von besonderm Werthe ist, in seiner eigentlichen Form; in andern Schreibarten aber so ausgeübt, daß man der vorletzten Note den Accord der übermäßigen Sexte giebt. Tab. XXXI. Fig. 11.

§. 3.

Der vollkommne Tonschluß kann auf dreyerley Arten unterbrochen oder vermieden werden, entweder a) durch eine veränderte Fortschreitung der Grundstimme, b) oder durch eine veränderte Harmonie auf der Schlußnote der Grundstimme, c) oder durch Auslassung der Schlußnote. Ein solcher **unterbrochner**, oder **vermiedner**, oder, wie man sonst sagt, **fliehender Tonschluß** heißt mit einem Namen ein **Scheinschluß**, ital. cadenza finta, sfuggita, d'inganno, fr. cadence detournée, evitée, rompuë, feinte, trompeuse, lat. clausula oder cadentia ficta, interrupta, decipiens, evitata, etc. Da diese Scheinschlüsse das wahrhafte Intervall oder die wahrhafte Harmonie, die eigentlich erfolgen sollte, entfernen, so dienen sie darzu, daß man einen Gesang damit sehr weit fortführen kann, ohne einen gewissen Schluß oder Absatz darin zu machen; und sind in der Fuge zur ununterbrochnen Fortführung eines harmonischen Gewebes von der größten Nothwendigkeit. Wir wollen zur Probe einige Beyspiele von solchen Scheinschlüssen bemerken.

Tab. XXXI. Fig. 12. bey (a) und (c). Hier geht der Baß einen Ton aufwärts, anstatt in die Haupttonsnote zu springen. Die Umkehrung dieser Exempel in Ansehung der Gestalt der Harmonie auf der letzten Note sehe man bey (b) (d) (e) und (f).

Bey (g) und (h) geht der Baß eine Terz abwärts. Die Umkehrungen des letztern Exempels sind bey (i) (k) (l) und (m) zu sehen.

Bey (n) und (o) geht der Baß eine Quinte aufwärts, wobey die in dem ersten Exempel befindliche Quartenfolge in abwechselnder Quarten- und Quintenfortschreitung zu merken ist. Die Umkehrungen des zweyten Exempels stehen bey (p) (q) und (r).

Bey (s) und (t) wird die Harmonie auf der Schlußnote verändert, und entsteht daraus die bekannte Septimenfolge in abwechselnder Quarten- und Quintenfortschreitung. Die Umkehrungen des letzten Exempels stehen bey (u) (v) und (w).

Bey (x) wird schon auf der vorletzten Note, nämlich der Dominante, der Schluß durch die kleine Terz unterbrochen.

Exempel von vermiednen Tonschlüssen, die durch Auslassung der Schlußnote entstehen, wird man bey Fig. 2. Tab. XXXVIII. finden. Man schlage nur die Anmerkungen über diese Figur nach.

Dritter Abschnitt.

Von dem Verfolg eines Fugensatzes.

Die erste Durchführung eines Fugensatzes kostet wohl insgemein die wenigste Mühe. Die Schwierigkeit betrifft den Verfolg derselben. Doch wird auch diese wegfallen, wenn man folgende allgemeine Regeln und Anmerkungen, die sich auf das üblichste hierbey gründen, zum Augenmerke nimmt. Wir setzen dabey voraus,

a) daß man einen der Wiederholung und eines guten Contrapunkts dagegen fähigen Satz nach Beschaffenheit der Tonart, worin die Fuge seyn soll, ersonnen habe;

b) da die Sätze in den verschiednen Wiederschlägen nicht immer in einerley Entfernung hinter einander folgen müssen, so muß derselbe gleich vom Anfange so eingerichtet werden, daß der Gefährte dem Führer auf verschiedne Art, bald unten, bald oben, in allerhand Arten und Gattungen der engen Nachahmung nachfolgen könne. Es mag aber ein Satz beschaffen seyn, wie er will, so muß er allezeit verschiedner Arten derselben fähig seyn. Es kömmt nur auf eine gründliche Untersuchung an. Jedes Thema ist in sich selbst etlichemal enthalten. Wo lernt man aber dieses untersuchen? In der Lehre vom doppelten Contrapunkt und vom Canon. Dieser Theile der Setzkunst kann man also bey keiner Fuge entbehren, sie sey einfach oder doppelt, in ähnlicher oder vermischter Bewegung u. s. w. Alle Fugen folglich, wo das Thema nicht so behandelt ist, daß etliche Arten der engen Nachahmung (denn alle auf einmal braucht man nicht;) darin hin und wieder vorkommen, legen von der Einsicht ihrer Verfasser kein vortheilhaftes Zeugniß ab. Die Themata davon können gut seyn; es hat aber der Componist damit nicht umzugehen gewußt. Er kann in einer andern Gattung der musikalischen Composition mehr Verdienste haben. Da indessen nicht alle Themata von der Art sind, daß man sie allezeit ganz in verschiedner Entfernung gegen einander bringen kann, so ist es nicht nur erlaubt, sie zu verkürzen und zu zergliedern, sondern es gehört dieses selbst unter die Schönheiten der Fuge. Die Verkürzung besteht darin, daß man nur den ersten Theil des Satzes nimmt, und denselben hin und wieder in der engen Nachahmung zwischen den verschiednen Stimmen fugirt. Wir fügen die Bedingung der engen Nachahmung desselben gleich hinzu, um nicht diejenigen zu entschuldigen, die alsdann das Thema zu verkürzen Gelegenheit nehmen würden, wann sie nicht weiter fort wissen. Man hat bey dieser Verkürzung aber auch die Freyheit, die Noten zu zertheilen, zu vergrößern, zu verkleinern, ungebundne Noten zu binden, die Thesin in Arsin, und die Arsin in Thesin zu verwandeln, in allen Intervallen ohne Unterschied nachzuahmen, und dieses in allerley Arten der Bewegung zu

verrichten. Die Zergliederung eines Satzes besteht darin, daß man denselben in gewisse Glieder, und diese zwischen die verschiednen Stimmen vertheilt, wo man sie vermittelst der Nachahmung und Versetzung entweder unter sich allein durcharbeitet, oder in einer andern Stimme einen aus den andern Gegensätzen oder einen aus der ersten Gegenharmonie entlehnten Gang vermittelst der Versetzung und Nachahmung zugleich dagegen hören läßt. Exempel werden die Sache deutlicher machen.

Erstes Exempel.

Das Thema dazu steht Tab. XXXI. Fig. 13., und ist in allen Intervallen in verschiedner Entfernung unter sich nachgeahmt worden. Wir haben zur Ersparung des Raums meistens nur den Anfang von jeder Art hingesetzt, da man nach Belieben den übrigen Theil des Satzes dazu nehmen kann, indem er, ausgenommen bey Fig. 21., und zwar in beiden Stimmen ganz bleibt.

In der Secunde ist dieser Satz bey Fig. 14. nachgeahmt worden. Man kann die Folgestimme eine Octave höher, und also in der None nehmen, wenn die beiden Stimmen nicht im Einklange zusammenkommen sollen, oder, wenn man die Harmonie drey- oder vierstimmig machen will. Dieses geschieht durch den Zusatz einer bloßen Terz, indem man, wie es auf den anhebenden Noten durch die darüber befindlichen Custodes angezeigt ist, die dritte und vierte Stimme eine Terz über die Unter- und Oberstimme mitgehen läßt.

In der Terz ist dieser Satz nachgeahmt, bey Fig. 15. und 16.
in der Quarte bey Fig. 17.
in der Quinte bey Fig. 18.
in der Sexte bey Fig. 19.
in der Septime bey Fig. 20.
in der Octave bey Fig. 21. und 22.

Durchgehends aber ist alles dieses von Fig. 14. an in Thesi und Arsi geschehen.

Zweytes Exempel.

Das Thema dazu steht Tab. XXXII. Fig. 1., und ist bereits in der Organistenprobe von Mattheson, und zwar noch mit einem chromatischen Gegensatze, auf verschiedne Art durchgeführt worden. Wir haben dasselbe deswegen gewählt, weil die Folgestimme, mit sehr geringer Verkürzung oder Veränderung des Satzes, in allen Tacten eintreten kann.

Fig. 2. 3. und 4. Indeß die Folgestimme bey Fig. 1. sechs Tacte zu pausiren hatte, tritt sie hier sogleich nach dem fünften ein. Bey Fig. 2. geschieht dieser Eintritt vermittelst der Quarte, bey Fig. 3. hingegen durch die Unterseptime, und bey Fig. 4. durch die Unternone. Dieses Verfahren gründet sich auf den doppelten Contrapunkt, und zwar auf den

in der Decime und Duodecime, in welchem nämlich Fig. 3. und 4. gegen Fig. 2. stehen, welches man besser einsehen wird, wenn man die Regeln vom doppelten Contrapunkte sich bekannt gemacht haben wird.

Bey Fig. 5. und 6. tritt die Folgestimme nach einer Pause von fünftehalb Tacten ein. In Ansehung der anfangenden Noten der Folgestimme stehen diese beiden Exempel in der Duodecime.

Bey Fig. 7. 8. und 10. tritt die Folgestimme nach einer Pause von drey Tacten, und bey Fig. 9. nach viertehalb Tacten ein, wiewohl man bey dieser letzten Figur den Eintritt auch sogleich zum Anfange des vierten Tacts machen kann, wenn man die Zweyviertheilsnote in eine Runde verwandelt.

Bey Fig. 11. und 12., welche beide in dem Contrapunkte in der Octave stehen, geschieht der Eintritt nach einer Pause von drittehalb Tacten, und bey Fig. 13. nach zwey Tacten.

Fig. 14. 15. 16. und 17., wovon die drey letzten gegen die erste im Contrapunkt in der Octave, Decime und Duodecime stehen, geschehen die Eintritte in der engsten Nachahmung, nämlich sogleich im zweyten Tact.

Bey Fig. 18. und 19. geschieht die Nachahmung in Arsi und Thesi, und zwar bey Fig. 18. in der ähnlichen und Fig. 19. in der verkehrten Bewegung.

Bey Fig. 20. heben die beiden Stimmen den Satz in der Gegenbewegung zugleich an, und er wird durch den Zusatz der Terzen bey Fig. 21. vierstimmig gemacht, wovon man nach Belieben eine wegnehmen kann, wenn er nur dreystimmig ausgeübt werden soll. Im fünften Tact ist in Ansehung der zugesetzten Terzen eine Veränderung vorgegangen, und anstatt des e ein d, der Richtigkeit der Harmonie wegen, genommen worden. Im Molltone läßt sich aber die Terz ebenfalls gebrauchen, wie man die Probe machen kann, wenn man das g dur ins g moll verändert.

Bey Fig. 22. zeigt sich der Satz in einer doppelten engen Nachahmung, in Ansehung der höchsten und tiefsten Stimme. Man kann ihn übrigens noch auf sehr viele Arten verändern; dies mag aber zur Probe genügen. Sowohl besonders, als mit einem Gegensatze, findet man dieses Mattheſonsche Beyspiel Tab. XL. noch von Battiferri ausgearbeitet.

Drittes Exempel.

In den beiden vorigen Exempeln hatten wir es nur mit einem einzigen Satze zu thun. Hier kommen ihrer zwey zugleich in Betracht, und man sieht sie bey Fig. 1. Tab. XXXIII. mit Ziffern bemerkt. Aus diesem Haupt- und Gegensatze ist das bey Fig. 2. befindliche Exempel vermittelst der Verkürzung und Zergliederung entstanden. Kaum fängt der Baß das erste Thema an, so folgt ihm die Diskantstimme vermittelst der Nachahmung desselben nach. Weder die

eine noch die andere Stimme aber vollführen es, indem sie nur den Anfang davon durcharbeiten. Während der Baß die vier Viertheile aus dem zweyten Tacte des ersten Fugensatzes vermittelst der Versetzung durchnimmt, hält sich die Oberstimme an den fünf ersten Noten desselben, und arbeitet diese dagegen vermittelst der Versetzung durch. Hier ist also der erste und andere Tact des Hauptsatzes zergliedert und unter sich durchgeführt worden. Gegen diese beiden Stimmen läßt der Alt ein aus dem andern oder dem Gegensatze entlehntes Förmelchen vermittelst der Versetzung hören. Das ganze Hauptthema kommt endlich erst wieder im sechsten Tact in der ersten Diskantstimme durch einen unvermutheten Eintritt, und zwar in enger Nachahmung zum Vorschein, nachdem es die zweyte Diskantstimme zum Anfange dieses Tacts kurz vorher angehoben hat. Aus dem vierten Tact des Hauptfugensatzes bey Fig. 1. ist noch das bey Fig. 3. befindliche Exempel, welches eigentlich zur Zwischenharmonie gehört, entstanden. Die höchste Stimme nimmt die daraus entlehnte Clausel, treibt sie vermittelst der Versetzung durch, und weicht dabey nach den Regeln der Tonwechslung in verschiedne Tonarten aus. Die Baßstimme arbeitet dagegen mit dem schon bekannten Förmelchen aus dem zweyten Satze, und beide Parthieen setzen diesen Streit unter sich vier Tacte lang fort, worauf sich das Blatt wendet, und in dem folgenden Tacte die Oberstimme dieses Förmelchen in der Gegenbewegung ergreift, der Baß hingegen die aus dem ersten Hauptsatze entlehnte Passage auf eine freye Art vermittelst der Versetzung bey noch immer fortdauernder Tonwechslung nachmacht.

Viertes Exempel.

Das Thema darzu haben wir bereits in dem Hauptstück vom Gefährten, und zwar Tab. XIII. Fig. 4. gesehen, und es ist hier bey Fig. 4. Tab. XXXIII. sowohl verkürzt als zergliedert, und dabey in verschiednen Modulationen hintereinander durchgeführt worden. Die beiden Oberstimmen nehmen die zwey ersten Tacte des Satzes vor, und der Baß arbeitet mit dem dritten Tacte desselben nach Proportion dagegen. Auf eine freyere Art, und zwar nur zweystimmig, sieht man diesen Fugensatz bey der folgenden Fig. 5. zergliedert. Dieses letztere Exempel gehört zur Zwischenharmonie.

Fünftes Exempel.

Dieses steht bey Fig. 6. Tab. XXXIII., und der erste Tact der Oberstimme, mit der ersten Note des zweyten, enthält den Fugensatz. Dieser erscheint hier vermittelst der engen Nachahmung auf verschiedne Art, in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung, und in der eigentlichen und vergrößerten Geltung der Noten. In der ähnlichen Bewegung ergreift denselben sogleich nach einer Viertheilpause die Mittelstimme, allein mit vergrößerten Noten, und ehe sie ihn vollführt, tritt die Unterstimme mit dem Satze in der Gegenbewegung ein. Nachdem die Mittelstimme den Satz geendet, nimmt sie ihn sogleich, ohne eingeschobne Zwischennoten,

eine Quarte höher in der eigentlichen Bewegung und Geltung der Noten vor. Die Oberstimme aber erwartet nicht das Ende desselben, sondern rückt sogleich darauf mit der Antwort an. Noch enger auf andere Art ist dieser Fugensatz bey der folgenden Fig. 7. durchgeführt. Der Baß verkürzt ihn stets und hat ihn dreymal; die Ober- und Mittelstimme hingegen nehmen ihn ganz; und er findet sich in jeder zweymal, wie man aus den über den Anfangsnoten befindlichen Zeichen sehen wird.

Wir kehren nunmehr zu unsern Anmerkungen zurück.

c) Hat man nun nach jetzt gezeigter Art den Fugensatz, oder, wenn es mehrere sind, alle beide untersucht; so ist, so zu sagen, die Fuge schon gemacht. Man braucht die verschiednen aus dieser Art der engen Nachahmung, der Verkürzung und Zergliederung des Satzes entspringenden Theile nur vermittelst guter Zwischensätze zusammen zu hängen. Da nimmt man nämlich einen Theil in dieser Tonleiter, den andern in einer andern, nach den Regeln der Modulation vor; und, damit die Sätze alsdann in allen Stimmen ohne Unterschied, und nicht etwan in den äußersten Stimmen allein, auch nicht bloß zwischen der Tonleiter des Haupttons und der Dominante erscheinen mögen, so kann man sich, so lange man es nicht mehr nöthig hat, nach den Mustern guter Autoren eine Disposition der Wiederschläge machen, und diese ungefähr vorläufig in der Partitur bemerken, um hiernach die Fuge völlig auszuarbeiten. Diese Disposition muß aber so gemacht werden, daß die größten Kunststücke zuletzt bleiben, und die schwächern allezeit vorhergehen, damit, nach der vernünftigen Vorschrift eines gewissen sehr bekannten praktischen Meisters, zwar der Anfang gut, das Mittel aber noch besser, und das Ende vortreflich sey.

Was sonst noch hin und wieder erinnert werden kann, wird theils bey folgenden allgemeinen Regeln, theils bey der hiernach anzustellenden Untersuchung ganzer Fugen beygebracht werden.

I. Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierstimmigen einfachen Fuge.

Hierher gehören alle diejenigen Fugen, wo nur ein herrschender Satz vorhanden ist, es mag der Gefährte dem Führer in der Vergrößerung oder Verminderung, in ähnlicher oder Gegenbewegung u. s. w. nachfolgen.

Von den Alten und noch von einigen Neuern, und darunter z B. vom Hrn. Theil werden alle diejenigen Arten künstlicher Fugen, wo der Nachsatz dem Vorsatz mit veränderter Geltung und Bewegung der Noten u. s. w. antwortet, unter die Doppelfugen gezählt. Die Gründe, womit sie es thun können, sind mir unbekannt. Thun sie es deswegen, weil die unterschiednen Gestalten, in denen sich ein Satz bey der engen Nachahmung zeigt, aus dem doppelten Contrapunkte ihren Ursprung nehmen, so haben sie unrecht, indem der doppelte Contrapunkt auch zur einfachen Fuge erfodert wird, wenn diese gut seyn soll. Die Doppelfuge hat ihren Namen von den verschiednen darin wechselsweise erscheinenden Sätzen, und

nicht vom doppelten Contrapunkt. Ein anderes ist es, wenn in solcher Art von Fugen, wo die Folgestimme, in veränderter Proportion der Noten und Bewegung, der anhebenden Stimme antwortet, mehrere Sätze zugleich durchgearbeitet werden. Dann gehören sie unter die Doppelfugen, und nicht eher. Das Ansehen großer Männer ist nicht im Stande, die unrechte Benennung eines Dinges zu schützen.

Wenn nun der Satz

1) durch die verschiednen Stimmen einmal durchgeführt ist, so setzt man das harmonische Gewebe entweder nach den Regeln der Zwischensätze noch etliche Tacte lang fort, und macht dann eine Cadenz; oder man macht diese nach der geschehenen erstern Durchführung sogleich, wenn nämlich der Gesang des Fugensatzes sich dahin neigt. Diese Cadenz nun kann entweder in den Hauptton, oder in die Dominante geschehen, nachdem die vorhergehende Harmonie es am natürlichsten zu erfodern scheint.

Wenn wir an verschiednen Orten gesagt haben, daß die Ruhestellen nicht in die Fuge gehören, und dies hier durch das Gebot einer Cadenz zu widerrufen scheinen, so müssen wir uns hierüber erklären. Das Verbot der Ruhestellen ist in Ansehung aller Stimmen zugleich zu verstehen, und nicht dahin auszudeuten, als ob nicht etliche Stimmen für sich berechtigt wären, einen Schluß unter sich zu machen. Es wird gar nicht erfodert, daß alle Stimmen in einem Athem wegtönen, und sich nirgends ein Zeichen des Unterschiedes der Theile finde. Nur muß der Schluß entweder nicht formal seyn, indem man ihn nämlich nach den drey oben erklärten Arten vermeiden kann, oder, wenn er formal ist, so muß entweder 1) die Schlußnote oder eine von den andern Schlußklängen den Fugensatz oder einen Zwischensatz anheben, oder 2) es muß sogleich von der einen oder andern Note aus der Cadenz abgesetzt, und darauf entweder, wie gesagt, das Thema selbst, oder ein Zwischensatz ergriffen werden. Hiervon werden Beyspiele vorkommen.

2) Bey dieser Cadenz läßt man entweder den Führer oder den Gefährten des Fugensatzes in derjenigen Stimme, wo er nicht zuletzt gewesen ist, eintreten; oder man läßt, wenn kein Zwischensatz vor der Cadenz vorhergieng, bey dieser Cadenz jetzt einen Zwischensatz hören, um nach der Wiederkunft des Hauptsatzes ein desto größeres Verlangen zu erregen, welcher auch dann bey einer bequemen Harmonie, entweder mit dem Führer oder Gefährten, und zwar in der Stimme, die ihn nicht zuletzt hatte, eintreten kann.

3) Wenn sich der Satz nun wieder aufs neue in einer Stimme zeigt, so sucht man die Antwort darauf, wenn man will, und viele Arten der engen Nachahmung bey dem Satze möglich sind, oder sonst die Fuge nicht gar zu lang werden soll, in der Folgestimme etwas näher einzuführen, und erwartet nicht diejenige Entfernung, in der sie in der erstern Durchführung gegen die andere Stimme angehoben hat. Diese Antwort kann in der Octave des Haupttons, oder der Dominante geschehen, nachdem die Folgestimme der vorhergehenden näher nachfolgen kann.

4) Diese zweyte angefangne Durchführung setzt man nach der Anzahl der Stimmen, mit vermischten Zwischensätzen, entweder durch alle Partheien fort, oder nur durch einige, da man dann diejenige, die in der dritten Durchführung den Satz zuerst nehmen soll, vermittelst einiger Pausen vorher schweigen lassen kann. Man richtet aber diese Zwischensätze so ein, daß

man nunmehr in eine verwandte Tonart cadenziren kann, wobey die Regel ist: daß man in die ordentlichen Tonarten ausweichen muß, ehe man in die außerordentlichen geht. An ihre bekannte Ordnung in Ansehung ihrer Folge kann man sich, um mehrerer Sicherheit willen, dabey so lange halten, bis man sich über diese Regeln zu erheben, und mit vernünftiger Freyheit zu moduliren weiß.

5) Nunmehr erscheint der Fugensatz in einem ganz andern Tone, und vielleicht zugleich in einer andern Tonart, als er zum Anfange gehört wurde. Ist er nämlich aus einem Durtone in einen Mollton gerathen, so giebt man die Antwort in einem, nach Anweisung des Haupttons der Fuge, damit verwandten Nebenmolltone; und gleiche Bewandniß hat es, wenn der Fugensatz aus einem Molltone in einen Durton geräth, da die Antwort in einem verwandten Nebendurtone geschieht.

6) Man fährt hierauf beständig fort, den Fugensatz soviel möglich in allen verwandten Nebentönen, und zwar bald ganz, bald verkürzt und zergliedert, durchzuarbeiten. Man flicht die Sätze mit guten Zwischenharmonien durch, und nahet sich endlich wieder auf eine gute Art dem Haupttone, wo man den Satz noch auf verschiedne Art, bald ganz, bald verkürzt, mit allerhand Arten der Nachahmung, periodisch und canonisch durchnimmt, und endlich nachdrücklich, und, wenn man will, mit einer anhaltenden Cadenz oder einem sogenannten point d'orgue schließen kann. Folgende analytische Erklärung einer vierstimmigen Fuge wird dieses alles deutlicher machen. Diese ist auf der XXXIV. und XXXV. Tab. enthalten. Zum voraus müssen wir hierbey erinnern, daß der Verfasser derselben mehr in den Zwischen- und Gegenharmonieen, als in Ansehung der Versetzung des Fugensatzes, zu moduliren suchte, indem dieser nur zwischen der Octave des Haupttons und der Octave der Dominante durchgearbeitet wird, wie man ehedem im ernsthaften Styl allezeit zu thun pflegte, und noch heutiges Tages von denen geschieht, die nach den Gesetzen der alten Tonarten in dem sogenannten Capellstyle schreiben. In dem Artikel von den Doppelfugen werden wir mehrere Gelegenheit zu sehen haben, auf was für Art man mit dem Fugensatze in andere Töne ausweichen kann.

Die erste **Durchführung** des Satzes erstreckt sich vom ersten bis zum neunten Tacte, und, da der Tenor den Führer anhebt, so bekommt nach den Regeln des Wiederschlages sogleich der Diskant denselben, nachdem der Alt zuvor den Gefährten hören lassen, der hernach zum Schlusse dieser Durchführung im Basse wiederholt wird. Alle Stimmen aber treten ohne besondere Zwischensätze, und zwar die dritte bey einer liegenden Secunde, und also bey einer Dissonanz, die vierte aber bey einer einen Schlußsatz bezeichnenden, alle zusammen aber bey einer solchen bequemen Harmonie ein, daß es nicht früher oder später geschehen konnte. Man ziehe sich hieraus die Regel: daß man den Eintritt der Stimmen nicht zu verzögern hat, wenn die Harmonie dazu Gelegenheit giebt, so wie man in gegenseitigem Falle diesel-

ben dann mit darzwischengeflochtnen Sätzen aufhalten kann. Noch kann hier bemerkt werden, wie, da das anhebende Thema mit einer diskantisirenden Clausel schließt, deswegen nicht nur sogleich der Alt auf der Schlußnote einfällt, sondern, wie dasselbe noch in allen folgenden Wiederholungen entweder allezeit am Ende etwas verändert, oder die Harmonie dagegen so eingerichtet wird, daß sich die Bewegung stets soviel als nöthig erhält, wofern nicht die andere Stimme gleich darauf beym Schlußpunkte, oder doch gleich hernach eingeführt wird. Wir bemerken dies hiermit zum voraus, um es nicht bey jedem Vorfalle ohne Noth besonders wiederholen zu dürfen.

Die zweyte Durchführung fängt am Ende des neunten Tacts an, und geht bis zum zwanzigsten. Es ist darin der Satz wieder durch alle Stimmen, aber auf andere Art, durchgenommen. Diejenigen, die zuvor den Führer hatten, bekommen jetzt den Gefährten, und im Gegentheil diejenigen, die den Gefährten hatten, bekommen den Führer. Es folgen dabey die Stimmen in eben der Ordnung, in der sie sich in der ersten Durchführung hören ließen, auf einander. Der Tenor nämlich, der die Fuge angehoben, tritt hier wieder zuerst mit dem Fugensatze, und zwar umgekehrt, mit dem Gefährten, da es vorher mit dem Führer geschah, unmittelbar nach der ersten Durchführung ohne besondere Zwischensätze ein. Da er aber den Satz bey einer vollkommnen Cadenz im Haupttone verläßt, so wird von der Schlußnote sogleich abgesetzt, und ein aus dem Thema entlehntes, jedoch in die Gegenbewegung gebrachtes und auf der Tabelle mit einem Zeichen bemerktes Förmelchen angehoben, das der Baß gleich darauf vermittelst der Nachahmung wiederholt, wodurch denn die nöthige Bewegung völlig erhalten wird. Nach diesem kurzen Zwischensatze ergreift der Alt, der zuvor etwas geruhet hatte, den Führer im zwölften Tacte, nach dessen Endigung sich zwar die Harmonie wieder zu einer Cadenz neigt, welche aber durch die Zwischensätze, die aus einer in den drey untersten Stimmen nachgeahmten und mit Zeichen bemerkten Clausel bestehen, aufgehoben wird. Kurz vor dem sechszehnten Tacte ergreift denn endlich nach diesen Zwischensätzen der Diskant den Gefährten, und im siebenzehnten Tacte der Baß den Führer, und damit wird diese zweyte Durchführung geendet.

Die dritte Durchführung fängt vom zwanzigsten Tacte an, erstreckt sich bis zum siebenundzwanzigsten, und der Satz kommt darin ebenfalls wieder viermal, jedoch auf andere Art zum Vorschein. Wie vorher die Eintritte, nämlich mit ungleichen Intervallen, d. i. mit Abwechslung des Führers und Gefährten, geschahen: so geschieht es jetzt zweymal hintereinander mit gleichen Intervallen. Der Tenor nämlich und der Diskant folgen in der Octave nach, und nehmen den Führer, wobey aber die Diskantstimme im zweyundzwanzigsten Tacte etwas früher, in näherer Entfernung eintritt, und dadurch die Bewegung, die sich in den andern Stimmen durch den Schlußgang nach dem C zu verlieren anfieng, wie-

derherstellt. Der Baß und Alt nehmen darauf den Gefährten, und mit einem Schlußgang ins B wird diese dritte Durchführung geschlossen.

Die vierte Durchführung fängt vom siebenundzwanzigsten Tacte an, und erstreckt sich bis zum vierunddreyßigsten. Hier wird der Satz in der engen Nachahmung durchgearbeitet, und die Stimmen folgen einander mit ungleichen Intervallen. Der Tenor hebt mit dem Führer an; der Alt nimmt sogleich in der kürzesten Entfernung den Gefährten; und in eben derselben Entfernung hebt hernach der Baß den Satz gegen den Diskant an; wobey denn der doppelte Contrapunkt in der Octave, in welchem diese beiden letztern Eintritte gegen die beiden vorhergehenden erscheinen, in Betrachtung zu ziehen ist. Nachher wird das harmonische Gewebe vermittelst der Nachahmung einer aus dem Thema entlehnten kleinen Clausel bis zum vierunddreyßigsten Tacte fortgesetzt, und daselbst in D cadenzirt.

Die fünfte Durchführung fängt am Ende dieses vierunddreyßigsten Tacts an, und geht bis zum siebenunddreyßigsten. Das Thema wird hier von zwey Stimmen immer terzenweise zugleich angehoben, und von den andern beiden in enger Nachahmung auf eben diese Art, nämlich terzenweise beantwortet. Der Alt und Baß heben nämlich den Satz zugleich an, und der Diskant und Tenor folgen auf diese Weise kurz hinterdrein. Nach einem angehängten kurzen Zwischensatze wird dann diese Durchführung auch geschlossen.

Die sechste Durchführung fängt am Ende des siebenunddreyßigsten Tacts an, und geht bis zum vierundvierzigsten. Das Thema wird hier auf eben die Art, als in der vorhergehenden Durchführung, zusammengezogen, wobey die beiden obersten Stimmen in Ansehung der beiden obersten aus der vorigen Durchführung, nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave, unter sich versetzt sind. Das übrige ist eine mit der Natur des Hauptsatzes zusammenhängende Zwischenharmonie.

Die siebente und letzte Durchführung fängt am Ende des vierundvierzigsten Tacts an, und dauert bis zum Ende. Der Diskant und Alt heben den Satz terzenweise, aber mit der Verkürzung, an; der Tenor und Baß folgen in enger Nachahmung nach, und setzen zwar denselben weiter fort, werden aber sogleich vom Diskante und Tenor in enger Nachahmung, und zwar terzenweise, und also von beiden zugleich, beantwortet, worauf die ganze Fuge mit einer anhaltenden Cadenz geschlossen wird.

Anmerkungen.

1) So wie eine vierstimmige Fuge ausgearbeitet wird, kann auch eine dreystimmige ausgearbeitet werden. Man läßt nämlich bey jeder Durchführung nur die vierte Stimme weg; gleiche Bewandniß hat es mit der zweystimmigen, als in welcher allezeit die beiden letzten wegbleiben. In Ansehung dieser zweystimmigen Fuge aber ist zu merken, daß man sie mei-

stentheils doppelt zu machen, und folglich mit dem Hauptsatze einen Gegensatz, nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave, zu verbinden pflegt. Sie sey aber einfach oder doppelt, so ist dieselbe, so leicht sie verfertigt zu werden scheint, nicht geringen Schwierigkeiten unterworfen, theils wegen der strengen Regeln, die in der harmonischen Setzkunst einer zweystimmigen Composition vorgeschrieben werden, theils, weil außer dem Hauptsatze, alle Zwischensätze wechselsweise in beiden Stimmen soviel als möglich, genauer als in mehrstimmigen Fugen unter sich nachgeahmt werden müssen, und ein gewisser großer Tonmeister hat vielleicht Recht, wenn er ein schönfugirtes Duo für ein Meisterstück in der Setzkunst hält. Wenn man in vielstimmigen Fugen nur meistens auf ein schönes harmonisches Gewebe sieht, so kommt hier zugleich die Melodie besonders in Betracht. Damit die Composition nicht trocken und platt werde, ist hier auf gewisse lebhafte Wendungen und Gänge zu sehen.

2) In keiner Fuge brauchen alle Stimmen immer zugleich zu gehen. Man kann nicht nur eine, sondern ihrer zwey öfters ruhen lassen, damit sie den Satz hernach desto frischer von neuem fassen. Man läßt aber in der Regel nicht eher die eine Stimme aufhören, als wenn eine andere eintritt. Doch ist man hierin an kein Gesetz gebunden; und, wenn zwey Stimmen ruhen sollen, können sie überdies auf einmal, oder allmählich eine nach der andern, verschwinden.

3) In Ansehung der Gegenfuge ist noch zu erinnern, wie es bey ihr einerley ist, ob der Gefährte dem Führer in der Quinte, der Octave, oder der Terz, oder sonst in einem andern Intervalle nachfolgt, ob also die Wiederholung des Satzes in der zweyten Stimme in der freyen oder strengen Verkehrung geschieht. Nur muß man bey der angefangenen Art bleiben, und es ist nicht erlaubt, eher davon abzugehen, als wenn man die Sätze vermittelst der engen Nachahmung zusammenbringt. Die wechselsweise Bewegung kann gleichfalls unterbrochen werden, und hin und wieder eine Stimme der andern in ähnlicher Bewegung antworten, wenn die dritte nur darauf den Satz wieder in der Verkehrung faßt. Aus folgenden Exempeln wird man die Art und Eigenschaft der Gegenfuge genugsam beurtheilen können.

Tab. XXXVI. Fig. 1. Hier folgt die zweyte Stimme der ersten in der Quinte in freyer Bewegung nach. Die dritte Stimme nimmt den Satz in der vorhergehenden Bewegung, da die zweyte eintritt; die vierte aber antwortet darauf verkehrt.

Tab. XXXVI. Fig. 2. Die zweyte Stimme folgt der ersten in der freyen verkehrten Bewegung in einem gleichen Intervalle nach, und der eigentliche Gefährte läßt sich erst im siebenten Tacte, und hernach im Basse im zehnten Tacte hören.

Tab. XXXVI. Fig. 3. Auch dieses Exempel ist in der freyen verkehrten Bewegung. Im

fünften Tact ist eine enge Nachahmung des Satzes zwischen der Diskant- und Baßstimme zu bemerken, im sechsten fangen ihn die Alt- und Tenorstimme an terzenweise zu nehmen.

Tab. XXXVI. Fig. 4. Hier ist der Satz bey der Wiederholung in die strenge Gegenbewegung versetzt, wie man aus der ähnlichen Folge der Intervallen, in Ansehung ihrer Proportion sehen kann, und der Gefährte fängt in der Terz an. Die dritte Stimme nimmt ihn wieder, und hierin ist also die Ordnung der wechselsweisen Bewegung unterbrochen, so wie bey Fig. 1.

Man muß übrigens die Gegenfuge, Fuga contraria, nicht mit der **verkehrungsfähigen Fuge**, Fuga inversa, vermischen. Jene bezeichnet nichts anders, als eine solche Fuge, wo der Vorsatz dem Nachsatze in der Gegenbewegung folgt, wiewohl bey derselben, wenn sie doppelt ist, auch die verschiednen Gegensätze nach den Regeln des doppeltverkehrten Contrapunkts ausgearbeitet werden, und mithin unter sich verkehrungsfähig seyn können. Diese bezeichnet eine solche Fuge, die durchgehends vom Anfang bis zum Ende mit allen Zwischen- und Gegenharmonieen nach dem doppeltverkehrten Contrapunkt verfertigt ist, und wo die ganze Composition, mit Verkehrung der Stimmen, in die Gegenbewegung gebracht werden kann. Hiervon findet man Exempel in der **Kunst der Fuge** von J. S. Bach, und in den Beyträgen zu dieser Abhandlung wird von der Verfertigung eines solchen Contrapunkts Nachricht folgen.

II. Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierstimmigen Doppelfuge.

Hierher gehören alle die Fugen, worin verschiedne Sätze unter sich verbunden werden, es mag der Gefährte dem Führer in der Vergrößerung oder Verminderung, der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung u. s. w. nachfolgen. Zur Verfertigung derselben ist zu merken:

1) daß die Sätze in Ansehung der Geltung der Noten sowohl, als der Wendung des Gesanges, von einander unterschieden seyn müssen, damit man die Bewegung des einen gegen den andern desto lebhafter empfinde;

2) daß es gut ist, wenn die Doppelfuge aus einer Stimme mehr besteht, als sie Sätze hat. (Es können alsdann nicht nur künstlichere Nachahmungen angebracht, und die Sätze einzeln besser ausgearbeitet werden; sondern dieses dient auch dazu, daß eine Stimme manchmal ausruhen, und desto frischer den Satz hernach ergreifen kann, da hingegen in Doppelfugen, wo nicht mehr Stimmen als Sätze sind, meistentheils jede Stimme in völliger Arbeit ist;)

3) daß ein Satz nicht immer ganz beybehalten oder gänzlich ausgeführt zu werden braucht;

4) daß die Sätze nicht zugleich mit einander aufhören dürfen.

5) Um sich in den Doppelfugen mit den vielen Sätzen nicht zu verwirren, kann man bey der Ausarbeitung einen von dem andern mit darübergesetzten Ziffern unterscheiden.

6) Es ist nicht nöthig, daß der Satz und Gegensatz allezeit einander begleiten, und keiner ohne den andern erscheine. Man kann öfters bald diesen, bald jenen besonders durcharbeiten, bevor man sie wieder vereint.

7) Wenn die Sätze einmal durchgeführt sind, ist es einerley, den Haupt- oder Nebensatz wieder zuerst einzuführen.

8) Alle die verschiednen Sätze, die unter einander verbunden werden sollen, müssen, bevor man sich an die Ausarbeitung macht, erstlich nach den Regeln des doppelten Contrapunkts zusammengesetzt werden, damit sie bald auf diese, bald auf jene Art unter sich verkehrt werden können; zweytens muß jeder Satz für sich besonders, wie bey der einfachen Fuge, untersucht werden, ob er sich selbst bald auf diese, bald auf jene Art, unten oder oben, zwischen zwey, drey oder mehrern Stimmen, und dabey terzenweise, in enger Nachahmung periodisch oder canonisch folgen könne, und wie hernach ein anderer oder mehrere Sätze auf gleiche Art damit verbunden werden können. Drittens muß man untersuchen, ob Sätze darunter der Vergrößerung, der Verkleinerung, des widrigen Tacttheils, der unterbrochnen Nachahmung, der vermischten Bewegung u. s. w. fähig sind.

Hiernach entwirft man den Grundriß der Wiederschläge in der Partitur.

9) Endlich kann die Einführung der Gegensätze noch auf zweyerley Art geschehen, nämlich:

a) Man arbeitet einen Hauptsatz, wie bey der einfachen Fuge, eine Zeitlang durch, und schließt in einem zur Einführung des Gegensatzes bequemen Ton, welches insgemein der Hauptton ist. Dieser Gegensatz wird ebenfalls wieder, wie der vorige Hauptsatz, durch allerhand Wiederschläge und Tonarten eine Zeitlang durchgeführt. Nachher faßt man unvermuthet alle beiden Sätze kurz nach einander, und arbeitet sie nach der schon gemachten Disposition, nach ihren verschiednen Verkehrungen und Versetzungen, und in allerhand Arten der Nachahmung, bis zum Schlusse durch. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen von Battiferri und dem jüngern Muffat ausgearbeitet. Wie es nun mit einer Doppelfuge von zwey Sätzen gehalten wird, so wird es auch mit einer von drey oder mehrern Subjecten gehalten, indem man jedes besonders vorher durcharbeiten kann, bevor man sie verbunden nach einander hören läßt.

b) Man kann alle Sätze, ohne jeden besonders vorher zu arbeiten, gleich nach einander auf folgende Art einführen.

*) Man braucht nicht so lange zu warten, bis die anhebende Stimme ihr Thema durchgeführt hat; sondern man kann den Satz schon vorher eintreten lassen. So sind die meisten Händelschen Doppelfugen beschaffen.

**) Wenn die anhebende Stimme ihr Thema vollendet hat, läßt man sogleich in der folgenden ein neues hören.

***) Wenn die anhebende Stimme ihr Thema vollendet hat, läßt man sie, sobald die folgende Stimme dasselbe wiederholt, und zwar insgemein nach einer kleinen Pause, damit der Unterschied der Sätze desto merklicher sey, ein neues dagegen ergreifen. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen von Kuhnau und von J. S. Bach gesetzt.

Wegen der Wiederschläge eines jeden Satzes beziehen wir uns auf das, was oben davon gesagt ist. Wie es aber in Ansehung der Einführung der Gegensätze mit einer Fuge von zwey Subjecten gehalten wird, so wird es auch mit einer, die mehrere hat, gehalten. Die Anwendung ist leicht zu machen. Bey der Art bey *) nämlich kann man den dritten Satz einführen, ehe die zweyte den ihrigen vollbracht, und den vierten, ehe die dritte den ihrigen geendet. Bey der Art bey **) läßt man in der dritten Stimme ein neues Thema hören, wenn die zweyte das ihrige zu Ende gebracht, und in der vierten ein anderes, wenn die dritte zu Ende ist. Nach der Art bey ***) läßt man die andere Stimme, sobald sie den vorigen Satz wiederholt hat, ein neues, und die dritte, sobald diese den Satz der zweyten Stimme wiederholt hat, ein viertes Thema ergreifen, während die vierte Stimme den Satz der dritten wiederholt. Beispiele werden alles deutlicher machen, und in deren Erklärung soll das, was noch ferner bey einer Doppelfuge erinnert werden kann, beygebracht werden.

Erstes Exempel.

Dieses steht Tab. XXXVII. Fig. 1., und enthält den Anfang einer zweystimmigen Doppelfuge für zwey gleiche Stimmen. Der Gegensatz tritt nach der oben bemerkten Art bey ***) kurz nach der angefangnen Wiederholung des Hauptsatzes ein, und steht gegen denselben in dem doppelten Contrapunkt in der Octave. Die nach dieser ersten Durchführung folgende Zwischenharmonie lenkt die Modulation nach fis moll zu, wo der Hauptsatz, der vorher in der Unterstimme anfieng, jetzt in der Oberstimme wiederholt, und ihm kurz darauf in der andern der zweyte Satz entgegengesetzt wird. So wie die erste Durchführung mit einer Cadenz in h dur schloß, schließt diese zweyte in fis moll. Bey beiden Cadenzen aber hebt sogleich, damit die Bewegung immer bleibe, eine Zwischenharmonie an, und diese lenkt das Gewebe nunmehr nach cis moll hin, wo die Unterstimme den Hauptsatz, und die Oberstimme darauf den Gegensatz nimmt. Man sieht aus diesem Exempel, wie in Fugen modulirt und der Satz aus einer Tonleiter in die andere versetzt werden kann, der Abwechslung nicht zu vergessen, womit die Stimmen eine um die andere den Satz oder Gegensatz nehmen.

Zweytes Exempel.

Dasselbe steht Fig. 2. Tab. XXXVII. Diese zweystimmige Doppelfuge ist ebenfalls für zwey

gleiche Stimmen gemacht, und der Gegensatz tritt darin nach der bey *) bemerkten Art ein. Die Sätze sind nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave verfertigt, wie man bey der Wiederholung der Sätze in der Tonleiter der Quinte, als welche die Gefährten von beiden bekommt, am Ende dieser Figur sehen kann.

Drittes Exempel.

Dieses steht Fig. 3. Tab. XXXVII., und es hat in Ansehung des eintretenden Gegensatzes, der gegen den Hauptsatz im doppelten Contrapunkt in der Octave steht, eben die Bewandniß, als mit Fig. 1. dieser Tabelle; mit dem bloßen Unterschiede, daß dort die tiefste und hier die höchste Stimme die Fuge anhebt. Nachdem sich der Gegensatz in der Oberstimme, gegen den Gefährten in der Unterstimme, hören lassen, läßt sich derselbe zweymal darauf in der Unterstimme in zwey verschiednen Tonleitern, allein mit einer andern Gegenmelodie hören, worauf endlich beide Sätze wieder verbunden werden, und zwar in der Tonleiter g, wo die höchste Stimme den ersten Satz anhebt, und kurz nachher die tiefste den zweyten Satz ergreift.

Viertes Exempel.

Es steht Tab. XXXVIII. Fig. 2., und enthält den Anfang einer zweystimmigen Doppelfuge für zwey ungleiche Stimmen, worin der erste Satz eine Zeitlang durchgeführt wird, bevor der zweyte eintritt. Bey der Durchführung des ersten Satzes, welche in den zehn ersten Tacten enthalten ist, merkt man die wechselsweise Versetzung desselben zwischen den beiden Stimmen an. Der zweyte Satz, der in der Mitte des zehnten Tacts in der Oberstimme eintritt, wird ebenfalls eine Zeitlang für sich durchgearbeitet, bevor er mit dem ersten vereinigt wird. Hierbey ist zu merken, wie derselbe, nach einer vorhergegangenen Cadenz in den Hauptton, anhebt, wie im eilften Tact die Unterstimme ihn in der Octave zu wiederholen, Miene macht, wie sie aber diesen Vorsatz unterbricht, und ihn ordentlich in der Unterquinte im zwölften Tacte beantwortet; wie die Oberstimme den Satz tezenweise mitmacht, und ihn bey fortdauernder Modulation in a im dreyzehnten Tacte ergreift; wie zum Anfange des vierzehnten Tacts die Unterstimme denselben in einem gleichen Intervall anfängt, aber nicht fortsetzt, und in eben dem Tact mit einem ungleichen Intervall noch einmal anhebt und in dem folgenden endigt, worauf die Oberstimme in gleichem Intervalle in diesem funfzehnten Tacte den Satz zuletzt wiederholt, und nach einem mit der Art desselben übereinkommenden Zwischensatze die Durchführung bey einer Cadenz in die Quinte schließt. Da folgt denn endlich die Vereinigung der beiden Sätze. Der erste nämlich tritt in der Oberstimme wieder zuerst ein, und während dieselbe den andern Satz darauf ergreift, nimmt die andere Stimme den ersten; worauf ebendieselbe den zweyten Satz vornimmt, und die erste dagegen zu gleicher Zeit den ersten hören läßt, und wo also die beiden Stimmen nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave unter

sich verkehrt werden, so wie es bey der Durchführung des zweyten Satzes geschah, wo die eine Hälfte gegen die andere in den verschiednen Versetzungen nach eben diesem doppelten Contrapunkt verkehrt ward.

Fünftes Exempel.

Dieses steht Tab. XXXVIII. Fig. 1., und enthält eine ganze zweystimmige Doppelfuge. Die Oberstimme läßt beide Sätze sogleich hinter einander hören, indem sie nämlich nach einer kleinen Pause den zweyten anhebt, sobald der Baß den Gefährten des ersten macht. Im sechsten Tacte werden die Sätze nach dem Contrapunkte in der Octave verkehrt, und der Baß bekommt dadurch den zweyten Satz, während der erste sich im Diskante hören läßt. Im achten Tact, wo sich die Stimmen zum Schlusse in die Quinte lenken, wird durch die Unterstimme, die die erwartete Schlußnote eine Octave höher nimmt und damit das Thema ergreift, die Bewegung wiederhergestellt. Die Oberstimme nimmt im folgenden Tacte den zweyten Satz, und nachdem beide Stimmen wieder unter sich verkehrt worden, lenkt sich abermals die Harmonie im dreyzehnten Tacte zur Ruhe, die aber theils durch die veränderte Fortschreitung des Basses, theils dadurch vermieden wird, daß der Diskant den erwarteten Schlußklang eine Octave höher nimmt, und damit den Hauptsatz zwar anhebt, aber nicht vollführt, sondern sogleich, dem Basse nachzuahmen, den Anfang des Gegensatzes nimmt, und denselben als einen Zwischensatz, bis zu der im achtzehnten Tact erfolgenden Cadenz in den Hauptton, vereint durcharbeitet. Im folgenden Tacte wird der Satz und Gegensatz in einer verwandten Tonart durchgeführt, und es scheint, als ob darauf im zweyundzwanzigsten Tacte die Harmonie aufs neue zur Ruhe gehen wolle. Die veränderte Fortschreitung des Basses aber verhindert sie, und der Diskant und Baß nehmen den Hauptsatz in der engen Nachahmung, der erste zwar verkürzt, der andre aber ganz, wogegen der Diskant den Gegensatz in der noch fortdauernden Modulation in b hören läßt, die im folgenden Tacte, wo der Baß denselben ergreift, in es verwandelt wird. Nach diesem wird im Diskant, der den ersten Satz wieder hören läßt, derselbe verlängert, um auf zweyerley Art den Gegensatz im Basse hören zu lassen, und dadurch endlich die Harmonie in den Hauptton zurückzuführen, wo denn im neunundzwanzigsten Tacte das Hauptthema zwischen beiden Stimmen in der engen Nachahmung angehoben, aber von der ersten nicht geendet wird, als welche mit dem zweyten Satz dagegen das Gewebe fortsetzt, worauf denn der Baß zuletzt noch einmal den Gegensatz nimmt, und damit die Fuge geschlossen wird.

Sechstes Exempel.

Es steht Tab. XXXIX. Fig. 1., und enthält den Anfang einer vierstimmigen Fuge mit zwey nach dem Contrapunkt in der Octave unter sich verkehrten Subjecten. Der Gegensatz

tritt, wie man sieht, schon vorher ein, ehe die anhebende den Hauptsatz vollendet; und in eben dieser Entfernung läßt sich der Gefährte des Gegensatzes gegen den Gefährten des Hauptsatzes im achten Tacte hören. Im zwölften Tacte neigt sich die Harmonie zu einer Cadenz in cis, die jedoch durch die Fortschreitung des Basses, als welcher auf dem gis das Thema anhebt, aber nicht vollführt, vermieden wird. Die Mittelstimme hingegen, die in enger Nachahmung einen halben Tact nachher das Thema anhebt, vollendet es auch, wobey zu merken, wie der Baß abermals, nachdem diese Mittelstimme kaum das Thema recht angefangen, derselben in Arsi gleich darauf mit verkürztem Hauptsatze nachfolgt, doch nach einigen Zwischennoten das andere Subject in der ordentlichen Entfernung dagegen macht. Bey Fig. 2. dieser Tabelle, ist das erste vermittelst einer canonischen Nachahmung in Arsi und Thesi auf eine künstliche Art erst dreystimmig, hernach zweystimmig, durchgearbeitet zu finden. Der eigentliche Anfang sowohl des drey- als zweystimmigen Canons ist mit Zeichen bemerkt. Nach vollendetem Canon tritt endlich die Hälfte des ersten Subjects im Basse im zwölften Tacte wieder ein, und wird in der Tonleiter h im vierzehnten Tact mit eben derselben beantwortet, worauf im sechszehnten Tacte die Mittelstimme mit dem Gegensatze bey vollständigerer Harmonie zu spielen anfängt. ꝛc.

Siebentes Exempel.

Dasselbe steht Tab. XL. und enthält verschiedne enge Nachahmungen zweyer Sätze, wovon der Verfasser erst jedes besonders in einer vierstimmigen Doppelfuge durcharbeitete, bevor sie unter sich verbunden wurden. Der erste Satz ist Fig. 1. zu sehen, wo der Alt dem Basse mit einem gleichen Intervall in eben der Entfernung antwortet, als der Tenor dem Diskant zuvor nachfolgte. Gegen diese beiden zuerst anhebenden Stimmen stehen die zwey letzten in dem doppelten Contrapunkt in der Octave. Der zweyte Satz ist Fig. 2. zu sehen, und die canonische Nachahmung des Satzes unter sich ist ebenfalls mit einem gleichen Intervall, doch ohne daß dabey, wie bey Fig. 1., die Stimmen nach dem doppelten Contrapunct in der Octave verkehrt wären, ausgeführt. Bey Fig. 3. wird dieser zweyte Satz in enger canonischer Nachahmung von zwey Stimmen allezeit terzenweise zugleich hervorgebracht. Dieses Verfahren gründet sich, nach Art der Alten zu sprechen, auf denjenigen doppelten Contrapunct, der aus einem Bicinio ein Quadricinium macht, und nach der heutigen Lehrart kann, wie man sehen wird, eine solche Composition sowohl nach dem doppelten Contrapunct in der Octave und Decime, als nach dem in der Duodecime, ja nach vielen andern entworfen werden. Bey Fig. 4. ist die erste Verbindung der Sätze zu finden. Der Baß hebt den ersten und der Alt den andern an. Auf eben diese Art in gleicher Entfernung folgt der Tenor mit dem Diskante nach. Bey Fig. 5. tritt der zweyte Satz zuerst und der erste zuletzt ein. Wenn wir bey dieser Figur den Eintritt der beiden Sätze im vierten Tact des Alts und Tenors besonders ansehen,

so findet sich, daß dieselben in eben der Ordnung, wie bey Fig. 4. erscheinen, nämlich der erste Satz zuerst, und dann der zweyte. Wenn aber bey Fig. 4. die tiefere Stimme allezeit vor der höhern vorhergieng, so ist es hier umgekehrt, indem die höhere, als die Altstimme, vor der tiefern, als dem Tenor, vorhergeht. Die Stimmen sind also hier verkehrt, und diese Verkehrung gründet sich auf den doppelten Contrapunkt in der Duodecime. Um mehrerer Deutlichkeit willen sind diese Stimmen bey beiden Figuren mit Zeichen bemerkt. Bey Fig. 6. werden beide Sätze terzenweise verbunden, und zwar heben die beiden äußersten Stimmen den ersten Satz, und die beiden mittlern den zweyten Satz zugleich an. In der Mitte kommen die beiden Sätze noch einmal auf gleiche Art, doch umgekehrt, zum Vorschein, indem nämlich die beiden mittlern Stimmen den ersten Satz, die beiden äußersten aber den andern zugleich terzenweise durchführen. Diese Umkehrung gründet sich sowohl als der Satz an sich, auf denjenigen doppelten Contrapunkt, den man bey Verfertigung desselben vor Augen gehabt hat; und dieser Contrapunkt kann sowohl der in der Octave und Decime, als der in der Duodecime seyn.

Achtes Exempel.

Es steht Tab. XLI. Fig. 1., und enthält den Anfang einer vierstimmigen Doppelfuge mit zwey Sätzen, die in der anhebenden Stimme gleich unmittelbar auf einander folgen, indem sich nämlich der zweyte, sobald in der Stimme darüber der erste wiederholt wird, dagegen hören läßt. Man könnte solche Arten der Fuge nicht unrecht **canonische Doppelfugen** nennen, indem der zweyte Satz darin nichts anders als eine Fortsetzung des ersten ist, und dadurch ein langes nachzuahmendes musikalisches Pneyma entsteht. Bey Fig. 2. werden diese beiden Sätze verbunden, und zwar wird der erste daselbst sextenweise zugleich hervorgebracht, während der Baß dazu modulirt. Was in dem vorhergehenden Exempel von derjenigen zweystimmigen contrapunktischen Composition gesagt wurde, die durch den Zusatz der Terzen drey- und vierstimmig werden kann, gilt auch hier, indem die Sexten nichts anders als umgekehrte Terzen sind. Wie aber bey dieser Fig. 2. der erste Satz in den obersten Stimmen erscheint, so wird er bey Fig. 3. in den beiden untersten Stimmen, und dagegen der zweyte in den beiden Oberstimmen, und also nach der Verkehrung desjenigen doppelten Contrapunkts, nach dem man den Satz zergliedern kann, hervorgebracht. Die leichteste Zergliederung geschieht nach dem Contrapunkt in der Decime; doch kann sie auch nach dem in der Octave und Duodecime verrichtet werden, wie man zu seiner Zeit sehen wird.

Neuntes Exempel.

Dasselbe steht Tab. XXXVI. Fig. 5., und enthält den Anfang einer vierstimmigen Fuge in der Gegenbewegung. Wir haben darin zwey Sätze zu betrachten, wovon der andere, sobald die Folgestimme den in der Gegenbewegung anhebenden Satz wiederholt, in der an-

fangenden dagegen hervortritt. Diese beiden Sätze kommen hier vermittelst der Verkehrung auf viererley Art gegen einander zum Vorschein. Das erste Mal findet man sie im dritten und vierten Tact, wo der zweyte Satz oben, der erste aber unten steht. Das andere Mal stehen sie im fünften und sechsten Tact, und zwar umgekehrt, der erste Satz oben, der zweyte hingegen unten. Wenn bey dieser Verkehrung der Stimmen die Intervallen einerley bleiben, so kommt dieses daher, weil dabey, wie man sieht, zugleich die Bewegung verändert wird. Das dritte Mal stehen diese beiden Sätze im siebenten und achten Tact, und sind daselbst in Ansehung der eben vorhergehenden Verbindung, nach dem doppelten Contrapunkt in der Duodecime verkehrt. Das vierte Mal sieht man sie im eilften und zwölften Tact, wo sie in Ansehung der jetzt erklärten Art verkehrt sind. Da aber die Bewegung zugleich dabey verändert wird, so bleiben die Intervallen bey der Verkehrung der Stimmen einerley. Aus der Lehre vom doppelten verkehrten Contrapunkt, die in den Beyträgen vorgetragen werden wird, soll dieses deutlicher werden.

Zehntes Exempel.

Dieses steht Tab. XLII. und XLIII., und enthält eine ganze dreystimmige Fuge mit zwey Subjecten, die nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave unter sich verkehrt werden. Der andere Satz hebt in eben der Stimme an, worin der Hauptsatz angefangen hat, und zwar in der Mitte der Wiederholung desselben in der obersten Stimme, wie man in dem Tacte c sehen kann. Nachdem beide Sätze zu Ende geführt sind, wird im Tacte e ein Zwischensatz gemacht, der aus einem aus dem Hauptsatze entlehnten und in die Gegenbewegung versetzten Gange besteht. Dieser erscheint zuerst in der Unterstimme, wird aber gleich darauf in ebendemselben Tact von der obersten nachgemacht, worauf in dem folgenden bey f die beiden Sätze, jedoch umgekehrt, wieder eintreten, indem der Hauptsatz unten und der Gegensatz oben zu stehen kommt.

Nach diesem wird wieder ein Zwischensatz gemacht, der von der letzten Hälfte des Tacts g anhebt, und in den zwey darauffolgenden fortgesetzt wird. Die Clausel, die vermittelst der Nachahmung in diesem Zwischensatze durchgearbeitet wird, ist mit Zeichen bemerkt, und man kann die chromatischen Gänge dagegen zugleich beobachten.

Bey der Cadenz bey k hebt der Baß den ersten Hauptsatz, und ein Viertheil später, folglich in Arsi in der Gegenbewegung, der Diskant denselben an. Beide aber verkürzen ihn: worauf aber am Ende des Tacts k der Diskant den Hauptsatz in der eigentlichen Bewegung, jedoch in Arsi faßt, und nachdem er ihn in dem folgenden geendigt, die letzte Hälfte des Hauptsatzes, nämlich den chromatischen Theil desselben, in dem Tacte m, geschwind darauf ergreift, während die Mittelstimme die schon bekannte und hier wieder mit Zeichen bemerkte Clausel anhebt, aus welcher dann wieder ein neuer Zwischensatz erwächst.

Bey dem Tacte o hebt die Mittelstimme aufs neue das Hauptthema an, und der Diskant folgt in enger canonischer Nachahmung in Arsi sogleich eine Quinte höher mit demselben nach. Da tritt denn am Ende dieses Tacts im Basse der zweyte Hauptsatz dagegen hervor, worauf wieder ein Zwischensatz folgt, der aber durch den im Tacte r eintretenden Hauptsatz wieder aufgehoben wird. Der Alt hebt denselben darin in der Gegenbewegung an, und ein Viertheil später, also in Arsi, folgt der Baß vermittelst der engen Nachahmung in eben dieser Bewegung mit ihm nach. Der Diskant scheint auch sich in diesen Streit mischen zu wollen, thut aber nichts weiter, als daß er mit dem Satze in verschiedner Bewegung spielt, bis das Hauptthema in der eigentlichen Bewegung, in der letzten Hälfte des Tacts s, im Basse wieder eingeführt, und kurz darauf zu Ende dieses Tacts auf dessen letztem Viertheile, also in Arsi, vermittelst der Nachahmung in der Octave von der Oberstimme nachgemacht wird. An beiden Orten aber ist das Thema verkürzt. Darauf hebt die Mittelstimme in dem Tacte t nach der Viertheilspause ein aus dem Hauptsatze entstandenes Förmelchen an, welches vermittelst der Nachahmung in den übrigen beiden Stimmen, von der untersten in Thesi und von der obersten in Arsi sogleich wiederholt, und eine Zeitlang zwischen allen drey Stimmen, wie durch Zeichen bemerkt ist, durchgeführt, und durch andere dazukommende geschickte Gänge und Nachahmungen bis auf den Tact z fortgesetzt wird, wo die Mittelstimme den Hauptsatz wieder anhebt, aber nicht vollführt; wo der Baß in Arsi darauf ein Viertheil später eben denselben in der Gegenbewegung faßt und ebenfalls verkürzt; wo aber endlich der Diskant den Hauptsatz ordentlich ergreift und damit die Fuge schließt, nachdem sich im Tacte aa zuvor der zweyte Satz noch einmal dagegen hat hören lassen.

Eilftes Exempel.

Dasselbe fängt auf der Tab. XLIII. unten an, und schließt auf der Tab. XLV. Es enthält eine Fuge zwischen zwey Violinen und dem Basse, und besteht aus einem Satze und einem chromatischen Gegensatze. Beide stehen in dem doppelten Contrapunkt in der Octave gegen einander, wie man aus der Vergleichung derselben bey (a) und (b), wo der Hauptsatz oben steht, und (g) und (h), wo er unten erscheint, sehen kann. Wenn wir die verschiednen Durchführungen nach den verschiednen Modulationen ansehen wollen, so erstreckt sich die erste Durchführung vom Tacte (a) bis (o), und die beiden Sätze darin sind zwischen der Tonleiter des Haupttons und der Dominante allein durchgearbeitet worden. In dem Tacte (k) und (l) spielt die Oberstimme mit den Anfangsnoten des Hauptsatzes gegen das Gegenthema; worauf sie ein Förmelchen zum Zwischensatze anhebt, das der Baß sogleich in der Nachahmung ergreift, während die Mittelstimme nach Proportion dagegen modulirt. Diese erste Durchführung wird endlich in der Mitte des Tactes (o) vermittelst des Zwischensatzes, der die Har-

monie nach f dur hinlenkt, mit einer unvollkommnen oder halben Cadenz darin geendigt, wobey dann die Mittelstimme Gelegenheit nimmt, den Hauptsatz wieder einzuführen, und damit die zweyte Durchführung anzuheben. In dem Tacte (p) tritt die Oberstimme mit dem zweyten Satze dagegen hervor, und bey (q) hebt der Baß in engerer Nachahmung, als zuvor, ebenfalls den ersten Satz zu zwey Malen, jedoch nur verkürzt an, indem er ihn nämlich erst bey (r) ordentlich faßt, worauf zum Anfange des Tacts (u) in f cadenzirt wird. Um die Bewegung aber zu erhalten, setzt die Mittelstimme sogleich von der Schlußnote ab, und beginnt vermittelst einer kurzen Formel einen neuen Zwischensatz. Der Baß scheint zwar das Thema nehmen zu wollen, gesellt sich aber mittelst der Nachahmung zu diesem Zwischensatze, während die Oberstimme mit einer andern Clausel, und zwar vermittelst der Versetzung derselben, sich gegen diese beiden andern zusammenstreitenden Stimmen hören läßt. Diese Zwischensätze lenken die Harmonie nach a moll, wo dann im Tacte (x) die dritte Durchführung und zwar in der zweyten Stimme beginnt, nachdem der Baß im vorhergehenden Tacte den Hauptsatz zuvor, jedoch verkürzt, eingeführt hatte. Der Gegensatz ist für diesmal davon weggelassen. Beide Sätze aber treten bey (z) und (aa) in der Baß- und Mittelstimme wieder kurz nacheinander ein, worauf zwar in a moll bey (dd) cadenzirt, aber zu dieser dritten Durchführung von den beiden Oberstimmen, die die beiden Subjecte fassen, noch ein Anhang gemacht wird. Unmittelbar nach diesem Anhange, ohne fernern Einschub einiger Zwischensätze, in der Mitte des Tacts (ff) hebt die Oberstimme nach Verlassung des Gegensatzes, den Hauptsatz und damit die vierte Durchführung an. Auf was für Art die übrigen Stimmen dagegen antworten, wird man aus den über die Sätze gesetzten Ziffern sehen können. Diese vierte Durchführung endigt sich mit einer Cadenz in g moll im Tacte (oo); hierauf folgt ein Zwischensatz, der aus einer zwischen den beiden Oberstimmen angestellten Nachahmung über eine gewisse Clausel besteht, wogegen der Baß mit dem Anfange des Hauptsatzes mittelst der Versetzung spielt. Diese Zwischensätze führen endlich die Harmonie wieder in den Hauptton zurück, wo denn in dem Tacte (uu) die fünfte und letzte Durchführung der beiden Sätze vorgenommen, und darauf mit einer anhaltenden Cadenz geschlossen wird.

Von Fugen mit drey und vier Subjecten wird in den Beyträgen gehandelt werden. Wir geben unterdessen den Liebhabern Gelegenheit, sich mit der Auflösung einiger canonischen Fugen nach Belieben zu beschäftigen. Sie fangen Tab. XLV. unten an, und werden auf der folgenden Tabelle fortgesetzt. Man wird aus dem Anblicke der erstern sogleich erkennen, daß die Verächter dieser Schreibart wohl Unrecht haben, wenn sie die Welt bereden wollen, es könnte kein guter, ungezwungener und natürlicher Gesang in dergleichen Art von Arbeit vorhanden seyn. Opernarienmäßige Wendungen muß man so wenig darin suchen, als in periodischen Fugen. Man darf in solchen Sachen nichts anders erwarten, als eine männliche und gesetzte Melodie, die sich auf keine Modepassagen gründet. Wenn wir bey diesen Canons die sonst gewöhnliche Ueberschrift wegließen, thaten wir es darum, um denjenigen, die sich in dieser Schreibart schon geübt haben, nicht das Vergnügen der Auflösung zu

nehmen. Denn sobald man die Eintritte mit gewissen Charaktern bemerkt, und die Schlüssel noch dazu in ihrer Ordnung aufs System hinsetzt, so ist der Canon schon so gut als aufgelöst, und man kann sich alsdann auf das glückliche Errathen desselben wohl nichts zu gute thun. Denjenigen aber, die gar nichts von der canonischen Schreibart wissen, würde vermittelst solcher Ueberschrift gar nichts geholfen seyn. Uebrigens finden sich in diesen wenigen Mustern, wozu man in den Beyträgen den Schlüssel geben, und welche man noch mit einigen andern vermehren wird, nicht allein Canons im Einklange und in der Octave, der Terz, der Quinte allein, u. s. w., sondern auch in vermischten Intervallen, und dabey in Arsi und Thesi, in der Verringerung, einfachen und doppelten Vergrößerung, in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung von allerley Art, nach demjenigen Contrapunkt, der aus einem zweystimmigen Satz einen drey- und vierstimmigen macht, alle, außer einem, unendliche oder perpetui, und drey darunter, die alle Töne im Zirkel durchwandern, einfache und doppelte, und endlich ist ein sogenannter Canon polymorphus angehängt, der in alle Intervalle aufgelöst werden kann, in Arsi und Thesi, in allen vier Bewegungen, in der Verringerung und Vergrößerung, in der unterbrochnen Nachahmung im Zirkel durch alle Töne, zwey- drey- und vierstimmig. Kurz man kann an diesem Canone polymorpho alles, was bisher gelehrt ist, und im Hauptstücke vom doppelten Contrapunkt noch gelehrt werden soll, anwenden.

Das fünfte Hauptstück.

Von der Gegenharmonie.

§. 1.

Diese Gegenharmonie nimmt ihren Anfang, sobald der Gefährte eintritt, es sey denn, daß man den Führer sogleich bey Anhebung des Stückes schon mit einer andern Stimme zu begleiten angefangen hat. Dies letztere geschieht aber nur (wenn es eine eigentliche Fuge ist,) außerordentlicher Weise in Fugen für die Singestimme und in Fugen für verschiedne Instrumente. Ordentlicher Weise, und in Clavier- und Orgelfugen allezeit, hebt der Satz ohne alle Begleitung einer andern Harmonie allein an. Ist er nun zu Ende, so sucht man eine geschickte Melodie, die sich gegen den vermittelst der Versetzung in den nunmehr in der andern Stimme erscheinenden Fugensatz, in derjenigen, die angefangen hat, hören läßt. Ist nun die Fuge dreystimmig, so versteht es sich von selbst, daß, wenn die zweyte Stimme ihren Satz vollbracht hat, und die dritte eintreten soll, sie sich mit der ersten verbinden, und gegen diese dritte zusammen harmoniren muß. Ist die Fuge vierstimmig, so gesellt sich beym Eintritt der vierten Stimme, die dritte nach geendetem Fugensatze zu der Harmonie der zwey ersten Stimmen, u. s. w.

§. 2.

Diese Gegenharmonie braucht bey dem Eintritt eines Satzes so wenig immer consonirend als dissonirend zu seyn. Wir wissen, daß, sobald sich ein bequemer Ort zur Einführung des-

selben zeigt, man nicht auf einen andern warten darf. Findet sich also, daß der Satz bey einer liegenden Dissonanz hervortreten kann, so ist es vortreflich. Findet sich aber dieses nicht, so muß es unstreitig bey einer consonirenden Harmonie geschehen; hierbey sind also die Umstände, worin man sich befindet, in Obacht zu nehmen. Man sehe jetzt die zum Hauptstück vom Gefährten gegebnen Exempel, nebst denen vom Verfolg der Fuge aus dem dritten Abschnitt des vorigen Hauptstücks wieder nach, um neue zu ersparen.

§. 3.

Es ist gut, bey Verfertigung der Gegenharmonie eine oder die andere Art des einfachen Contrapunkts zum Augenmerk zu haben. Man läuft weniger Gefahr, ausschweifend zu werden, als wenn man dieselbe nach dem vermischten einfachen Contrapunkte entwirft. Bey diesem kann es geschehen, daß man auf Einfälle geräth, die mit der Natur des Hauptsatzes keine Aehnlichkeit haben, und daher mit ihm sehr ungeschickt zusammenhängen. Wie aber in allen Arten musikalischer Stücke ein Theil mit dem andern wohl übereinstimmen muß, wenn ein schönes Ganze daraus werden soll, so ist dieses hauptsächlich bey der Fuge zu beobachten. Daß die Art des einfachen Contrapunkts, den man zum Anfange erwählt, bis zum Ende beybehalten werden müsse, ergiebt sich von selbst. Oefters sind die Führer so beschaffen, daß man einen Theil daraus entlehnen, und vermittelst der Nachahmung und Versetzung in Absicht auf die Klangfüße, das ist, die Figur, Anzahl und Bewegung der Noten, daraus eine Gegenharmonie formiren kann. Solche Gegenharmonieen nun hängen unstreitig mit dem Hauptsatze am besten zusammen. Wer den Fugensatz nach oben erklärten Exempeln gleich vom Anfange so einrichtet, daß der Gefährte in dem Laufe der Fuge eher eintreten kann, als der Führer zu Ende ist; wer dabey die Zergliederung desselben nach allen möglichen Arten versucht, der wird seine Natur und Eigenschaft am besten kennen lernen, und sich dadurch in den Stand setzen, in der Art des harmonischen Gewandes, womit der Fugensatz erscheinen kann, desto weniger zu fehlen. In Fugen mit vielen Subjecten, die gleich vom Anfange unter sich vereint werden, hat es dieserwegen keine Schwierigkeit. Ein Satz formirt die Harmonie zu dem andern. Sind dabey die Sätze so eingerichtet, daß einer oder der andere terzen- oder decimenweise gegen die andern fortgehen kann, so ist es noch leichter. Diese Terzen- oder Decimengänge können aber ebenfalls, wie wir im vorhergehenden Hauptstücke sahen, bey einer einfachen Fuge Statt finden.

§. 4.

Je größer die Anzahl der Stimmen einer Fuge ist, desto weniger bunte Figuren läßt sie in der Gegenharmonie zu. Während die eine Stimme ihre Kräusel macht, müßte doch die andere nur eine elende Füllstimme abgeben. In der Fuge aber streiten alle Stimmen gegen einander, und hat keine ein Vorrecht vor der andern, wie in andern Gattungen musikalischer Stücke.

Sie müssen also alle eine gute Melodie haben, und keine darin vor der andern besonders herrschen. Der Gesang muß dabey durchgehends verbunden oder obligat seyn; daher gehören die in der freyen Schreibart sonst erlaubten Gänge im Einklange oder der Octave nicht in die eigentliche Fuge, gesetzt, daß man dergleichen auch bey großen Meistern findet. Von Fugen für die Singestimme, die mit Instrumenten begleitet werden, und wo diese mit dieser oder jener Stimme im Einklang oder der Octave fortgehen, ist hier die Rede nicht.

§. 5.

So wenig aber die Gegenharmonie gekräuselt oder zu buntscheckig seyn soll, so wenig sind die generalbaßmäßigen Passagen erlaubt. Wenn der selige Musikdirektor **Kirchhof** aus Halle in seinen bekannten Fugen über alle 24 Töne die Gegenharmonieen vermittelst der Ziffern beständig angezeigt hat, so ist dieses deswegen geschehen, daß er seinen Schülern zugleich den Generalbaß und die Art der verschiednen Eintritte eines Fugensatzes beybrächte. Seine Absicht ist nicht gewesen, diese flüchtigen Geburten als Muster einer wohlausgearbeiteten Fuge auszugeben. Diejenigen Fugenmacher hingegen sind nicht auf diese Weise zu entschuldigen, die in ihren Ausarbeitungen, wo keine Ziffern vorhanden sind, sondern wo alle Noten in jeder Stimme durch wirkliche Noten ausgedrückt stehen, doch nichts mehr, als ein ordentliches Accompagnement zu Markte bringen. Um in diesen Fehler nicht zu verfallen, muß eine Stimme sich allezeit gegen die andere fortbewegen, es geschehe nun durch Rückungen, durchgehende oder Wechselnoten, nachdem es die Umstände an die Hand geben.

§. 6.

Bey dieser Gegenharmonie ist darauf zu sehen, daß die Stimmen nicht einander zu nahe kommen, oder nicht allzuweit auseinander gehen. Es ist zu dem Ende erlaubt, eine oder mehrere Stimmen vermittelst einer klüglich angebrachten Pause manchmal schweigen zu lassen, und da giebt man, wie bereits oben erwähnt ist, derjenigen Stimme die Pause, bey der kurz darauf der Hauptsatz eintreten soll.

Das sechste Hauptstück.

Von der Zwischenharmonie.

§. 1.

Die Zwischenharmonie fängt da an, wo die Gegenharmonie aufhört, oder vielmehr, sie ist eine Fortsetzung derselben, und dauert so lange, bis der Fugensatz wieder eintritt. Sie muß also ebenfalls, wie die Gegenharmonie, aus der Natur des Hauptsatzes fließen, und mit der bereits demselben entgegengesetzten Harmonie übereinkommen.

§. 2.

Hieraus folgt, daß alle Passagen, die in den verschiednen Stimmen nicht vermittelst der Nachahmung und Versetzung bequem durchgeführt werden können, alle Griffbrüche, Harpegements, Batterieen, weitläuftige Tiraden, generalbaßmäßige Sätze, allerhand buntscheckigte und in die fantastische Schreibart gehörende Figuren, Gänge mit Unisonen oder Octaven, ariemäßige Wendungen und sogenannte galante Sätze davon ausgeschlossen bleiben.

§. 3.

Wo nimmt man aber die Passagen zu den Zwischensätzen her? Aus dem Hauptsatze; aus der schon demselben entgegengesetzten Harmonie, worüber man die in dem vierten Hauptstück von der Zergliederung gegebnen Exempel noch einmal nachsehen kann; und endlich, wenn das Thema nicht von der Beschaffenheit ist, daß etwas besonderes sich daraus entlehnen läßt, so ersinnt man gute harmonische, mit der Natur und Bewegung des Fugensatzes übereinstimmende Gänge, wovon im vierten Hauptstück im dritten Abschnitte Exempel vorkamen. Daß man, um geschickte Zwischensätze zu machen, alle mögliche in dem ersten Hauptstücke erklärten Arten der Nachahmung wohl inne haben müsse, ist leicht einzusehen.

§. 4.

Diese Zwischenharmonie darf nicht zu lang seyn, zumal wenn das Thema schon an sich lang ist, und nicht zu oft vorkommen. Der Hauptsatz würde dadurch verhindert werden, sich genugsam hören zu lassen.

§. 5.

Sie muß ferner so eingerichtet werden, daß der Hauptsatz unvermuthet dazwischen eintreten könne, wenn sie nicht etwa mit einer Cadenz endigt, bey der er dann eingeführt wird. Dies hängt aber von der Modulation, und bey ihr von einem bequemen Interval ab, gegen welches der Fugensatz eintreten kann.

§. 6.

Die Zwischensätze brauchen nicht stets vollstimmig zu seyn. Man kann eine oder zwey Stimmen allmählich hinter einander verschwinden, oder öfters zusammen aufhören lassen, um hernach den Fugensatz desto nachdrücklicher und deutlicher wieder einzuführen, zumal wenn denselben eine Mittelstimme nehmen soll.

§. 7.

Alle Fugen hören endlich mit dem Satze selber, oder mit einer noch kurz darauf folgenden Harmonie auf. Man findet Exempel von beiden. Das erste ist unstreitig besser; in allen beiden Fällen aber geschieht das Ende vollstimmig, nach der Anzahl der Stimmen der Fuge, so wie der Anfang einstimmig war.

Das siebente Hauptstück.
Vom Contrapunkt überhaupt.

§. 1.

Das Wort **Contrapunkt** ist aus der Gewohnheit der Alten entstanden, die vor Erfindung der heutigen Noten nichts als Punkte gebrauchten, und solche hinter- oder über einander setzten. Es wird bey den Lehrern der Musik in zweyerley Verstande genommen, in einem **weitern** und **engern**. In **weiterem Verstande** bezeichnet es die Setzkunst und alle Arten musikalischer Stücke überhaupt. In **engerem Verstande** bezeichnet es nur einen gewissen Theil aus der Setzkunst, und darin eine gegen einen gewissen Satz verfertigte Melodie. Wird nur eine einzige Melodie gegen diesen Satz gemacht, so heißt eine solche Composition ein **zweystimmiger Contrapunkt**. Werden zwey, drey, vier und mehrere Melodieen dagegen gemacht, so heißt sie ein **drey- vier- fünf- und mehrstimmiger Contrapunkt**.

§. 2.

Dieser Satz wird entweder aus eigner Erfindung, oder, insbesondere in geistlichen Musiken, aus einem Kirchenliede genommen, und ihn kann sowohl der Baß, als der Diskant, sowohl der Alt, als der Tenor haben. Ist er aus einem Kirchenliede genommen, so nennt man den Satz einen **vesten Gesang** (cantus firmus.) Sonst aber und überhaupt wird dieser Gesang, gegen welchen ein Contrapunkt verfertigt wird, nur schlechthin ein **Satz**, oder **Hauptsatz**, lat. subjectum, ital. soggetto, und der Contrapunkt dazu der **Wider-** oder **Gegensatz**, contrasubjectum, contrasoggetto, genannt.

§. 3.

Wird dieser Contrapunkt über den Hauptsatz verfertigt, so heißt er bey den Griechen und Lateinern in der männlichen Endung: contrapunctus hyperbatus, ital. contrapunto sopra il soggetto. Davon sehe man zum Exempel Tab. XLVIII. Fig. 1. 2. 3. Kommt der Contrapunkt unter den Hauptsatz zu stehen, so heißt er contrapunctus hypobatus, contrapunto sotto il soggetto. Davon findet man Exempel Tab. XLVII. Fig. 1. 2. 10. Wird der veste Gesang aber in den Mittelstimmen angebracht, und in den äußersten dazu contrapunktirt, so nennt man dieses auf italiänisch: falso bordone, franz. faux bourdon. Hiervon sehe man ein Exempel bey Fig. 5. Tab. L. Doch pflegen einige auch diejenige Setzart darunter zu verstehen, bey der zwar der veste Gesang in eine Mittelstimme geschrieben, aber doch durch ein im Tone sechszehnfüßiges Instrument, z. E. einen **Baßbrummer**, (bombardo) ein **Schlangenrohr**, fr. (serpent,) oder dergleichen Register auf der Orgel hervorgebracht wird.

§. 4.

Jeder Contrapunkt ist entweder **gleich** oder **ungleich**, aequalis oder inaequalis. **Gleich** heißt er, wenn die Noten in den übereinander stehenden Stimmen von einerley Geltung gegen einander sind, z. E. eine Runde gegen eine Runde, eine Zweyviertheilsnote gegen eine Zweyviertheilsnote, u. s. w. **Ungleich** heißt er, wenn die Noten in den über einander stehenden Stimmen von unterschiedner Geltung gegeneinander sind, z. E. zwey Zweyviertheilsnoten, oder vier Viertheile, oder acht Achttheile gegen eine Runde, u. s. w. In beiden Gattungen können entweder bloße Consonanzen vorhanden, oder Consonanzen und Dissonanzen unter einander vermischt seyn. Die Verfertigung sowohl dieser als jener Arten an sich gehört unter die Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst, und heißt **contranotiren**; und da wir sie voraussetzen, so bedarf es davon keiner weitern Vorstellung in Exempeln. Wir merken hier bloß, daß der gleiche Contrapunkt, er sey consonirend allein, oder con- und dissonirend, d. i. vermischt, sonst der **gemeine, schlechte**, ingleichen **veste Contrapunkt**, contrapunctus vulgaris, planus oder firmus; der ungleiche vermischte aber, ein **gebrochener, figurirter, bunter, geblümter, verzierter Contrapunkt**, contrapunctus fractus, diminutus, figuratus, floridus, coloratus, ornatus, pflegt genannt zu werden, wenn er über oder unter einen Choral verfertigt ist. Wenn aber die Composition aus eigenem Kopfe hergenommen, und aus solchen Figuren und Noten in beiden Stimmen zusammengesetzt ist, daß die Arbeit gegen einander ähnlich ist, und man, so zu reden, den Contrapunkt nicht von dem Hauptsatze unterscheiden kann, so heißt man eine solche Composition einen **zusammengesetzten Contrapunkt**, ital. contrapunto composto, z. E. Tab. XLVII. Fig. 7. Tab. L. Fig. 3.

§. 5.

Da die Fortbewegung der Noten auf zweyerley Weise geschehen kann, **stufenweise** oder **sprungweise**, so wird derjenige Contrapunkt, dessen Noten stufenweise fortgehen, ein **gerader Contrapunkt**, contrapunctus gradativus, oder per gradus conjunctos, contrapunto alla diritta, genannt. Tab. XLVII. Fig. 1. Derjenige Contrapunkt, wo die Noten sprungweise fortgehen, heißt ein **ungerader** oder **springender Contrapunkt**, contrapunctus saltativus, oder per gradus disjunctos, ital. contrapunto di salto. Tab. XLVII. Fig. 2. **Frescobaldi** hat eine ganze vierstimmige Fuge in solchem ungeraden Contrapunkt in allen Stimmen gesetzt. Man sehe davon den Anfang Tab. XLVII. Fig. 3. Als eine Nebengattung des springenden kann der **hüpfende Contrapunkt**, contrapunto in saltarello, betrachtet werden. Tab. XLVII. Fig. 4.

§. 6.

Wird in einem Contrapunkt eine einfache und eine zusammengesetzte Tactart verbunden,

so nennt man denselben einen **Contrapunkt in der gedritten Bewegung**, contrapunctus in tempore ternario. Tab. XLVII. Fig. 4. Tab. XLVIII. Fig. 2.

§. 7.

In was für einer Fortschreitung der Contrapunkt verfertigt werde, so können Rückungen darin Statt finden. Hieraus entsteht der **syncopirte oder rückende Contrapunkt**, contrapunctus syncopatus, d. i. ein solcher Contrapunkt, wo der Widersatz gegen den ersten Gesang in beständiger Rückung fortgeht, diese Rückung mag nun von Bindungen, von Verlängerung der Noten durch Punkte, oder von der Größe der Noten an sich in Ansehung der Schreibart herrühren. Rührt sie von Bindungen her, so nennt man einen solchen synkopirten Contrapunkt besonders einen **gebundenen Contrapunkt**, contrapunctus ligatus. Tab. XLVII. Fig. 6. Rührt die Rückung von Punkten her, so heißt er ein **punktirter Contrapunkt**, contrapunctus punctatus. Tab. XLVII. Fig. 5. desgl. Tab. L. Fig. 1. und 3. Eine andere Gattung eines punktirten Contrapunkts, wo die Punkte nur zur Ungleichheit der Noten dienen, und keine Synkope vorhanden ist, sehe man Tab. XLVII. Fig. 9. So vielerley Figuren der Noten es nun giebt, so vielerley Gattungen des punktirten Contrapunkts giebt es auch. Wenn aber in diesem synkopirten Contrapunkt die Noten des Gegensatzes so hintereinander gesetzt werden, daß zwischen zwey Zweyviertheilsnoten eine Viertheilsnote, zwischen zwey Viertheilen eine Zweyviertheilsnote, oder zwischen zwey Achttheilen ein Viertheil, u. s. w. zu stehen kommt, so giebt man ihm den Namen eines **hinkenden Contrapunkts**, lat. contrapunctus claudicans, ital. alla zoppa, und hier rührt die Rückung von der eignen Größe der Noten her. Tab. XLVII. Fig. 7. 8.

§. 8.

Die contrapunktirende Stimme wird entweder aus allerhand willkührlichen melodischen Passagen, so wie sie sich am ersten nach den Regeln eines guten Gesanges der Einbildungskraft darstellen, verfertigt, oder es wird ein kurzes, entweder aus dem vesten Gesang entlehntes, oder aus eigner Erfindung hergenommnes Thema zum Grunde gelegt, und dieselbe darnach ausgearbeitet. Das erste heißt ein **freyer, unverbundner, fantastischer oder vermischter Contrapunkt**, contrapunctus liber, solutus, phantasticus oder mixtus; wovon man Exempel Tab. XLVII. Fig. 10. und Tab. XLVIII. Fig. 1. findet. Das andere heißt ein **verbundner Contrapunkt**, contrapunctus obligatus, und geschieht auf zweyerley Art,

a) **fugenmäßig**, es mag nun vermittelst einer eigentlichen oder uneigentlichen, einer canonischen oder periodischen Fuge geschehen. Man sehe davon folgende Exempel:

Tab. XLVIII. Fig. 2. enthält einen dreystimmigen contrapunktischen Satz, in welchem die zwey obersten Stimmen gegen die unterste, die den vesten Gesang führt, mit einer zweystimmigen Fuge dagegen arbeiten.

Tab. XLVIII. Fig. 3. enthält einen vierstimmigen contrapunktischen Satz, in welchem die drey höchsten Stimmen gegen die unterste, die den vesten Gesang führt, ein aus dem Gesange selbst hergenommenes Subject mit einem Gegensatze fugiren.

Tab. XLIX. Fig. 1. Hier wird der Gesang selbst in einer sechsstimmigen Fuge durchgearbeitet. Man kann bey Gelegenheit dieses Exempels die Art des Wiederschlages in vielstimmigen Fugen beurtheilen, und damit, was davon in dem Hauptstücke von dem Wiederschlage gesagt ist, vergleichen. Noch kann man die Vergrößerung des Satzes im neunten und in den folgenden Tacten der zweyten Stimme von unten, gegen den in der eigentlichen Geltung in der dritten Stimme von unten gleich zuvor eingeführten Satz merken.

Tab. LI. Fig. 1. ist eine canonische Fuge in der Octave über den in der Unterstimme befindlichen vesten Gesang.

Tab. LI. Fig. 2. Hier ist der Contrapunkt in der mittelsten und tiefsten Stimme, und der Choral wird in dem obersten System vermittelst einer canonischen Nachahmung in der Unterquarte durchgeführt.

b) Vermittelst der engen **Nachahmung** und **Versetzung**, und zwar so, daß nichts, als ebendieselbe Passage, in dem ganzen Contrapunkt zum Vorschein kommt. Dies heißt ein contrapunto d'un sol passo oder passaggio, ein **Contrapunkt von einer einzigen Clausel**, oder ein **dichter Contrapunkt**, und wird auch sonst in Ansehung der Art, wie diese Clausel gehandhabt wird, ein contrapunto perfidiato, ostinato oder pertinace, d. i. ein **strenger Contrapunkt**, genannt. Man sehe davon folgende Exempel:

Tab. XLIX. Fig. 2. Hier wird die gegen den vesten Gesang erwählte Passage, die in den zwey ersten Tacten enthalten ist, in den folgenden vermittelst der engen Versetzung, das ist, einer solchen, die durch keine andern Noten unterbrochen ist, durchgeführt.

Tab. L. Fig. 1. Die erwählte Passage zu diesem Contrapunkte wird meistens nur vermittelst einer Versetzung in Absicht auf die Klangfüße, d. i. die Anzahl, Figur und Bewegung der Noten durchgearbeitet.

Tab. L. Fig. 2. Es hat mit diesem Exempel eben die Bewandniß wie mit dem vorigen. Bey Gelegenheit desselben kann man merken, wie alle sogenannten Doublés, Variationen oder Veränderungen eines musikalischen Stückes hierher zu rechnen sind.

Tab. L. Fig. 3. Ist ein punktirter dichter Contrapunkt, und der Klangfuß ist nach der obersten Stimme zu beurtheilen.

Tab. L. Fig. 4. Ist ein Contrapunkt, der aus einem Viertheile und zwey Achttheilen besteht. Wir haben bey den vorigen Arten die langen italiänischen Benennungen, womit man sie von einander zu unterscheiden pflegt, deshalb weder hergesetzt, noch verdeutscht angeführt,

1) weil wir dafür halten, daß jeder, der dies liest, die Geltung, Anzahl und Bewegung der Noten, die die Passage ausmachen, genugsam verstehen wird,

2) weil die Anzahl dieser Art des Contrapunkts unendlich, und nicht zu bestimmen ist. Was würden also die wenigen Benennungen, die man hin und wieder bey einigen musikalischen Scribenten hiervon findet, für Nutzen schaffen?

Tab. L. Fig. 5. Hier ist der veste Satz in der Mitte, und die beiden äußersten Stimmen machen, nach Anleitung der drey ersten Noten aus der obersten, den Contrapunkt dagegen.

Tab. LI. Fig. 3. Der veste Gesang ist in der Oberstimme. Die Passage, die zum Contrapunkte erwählt wird, ist in den drey ersten Sechszehntheilen des Alts enthalten, und wird zwischen den drey untersten Stimmen, in jedem Tacttheile, wechselsweise vermittelst der Nachahmung und Versetzung durchgeführt.

Tab. LI. Fig. 4. Der veste Gesang ist in der Oberstimme, und die Clausel, worüber in den andern Stimmen dagegen contrapunktirt wird, in den fünf anhebenden Noten des Basses enthalten.

Tab. LII. Fig. 1. Der veste Gesang ist in der Oberstimme, und die erwählte Passage im Basse vermittelst der engen Versetzung durchgearbeitet. Die beiden Mittelstimmen machen eine bloße Gegenharmonie.

Tab. LII. Fig. 2. Das Thema, womit hier die Fuge anhebt, wird in der obersten Stimme zu einem vesten Gesange gemacht, und, wie man sieht, anezeit auf ebendenselben Saiten, doch mit hin und wieder veränderter Geltung der Noten, hervorgebracht.

§. 9.

In was für einem Contrapunkt es sey, so können die Stimmen entweder gegeneinander verwechselt werden oder nicht. Dieses heißt aber **die Stimmen gegen einander verwechseln**, wenn die oberste Stimme zur untersten und die unterste zur obersten werden kann, damit entweder eine andere Harmonie zum Vorschein komme, oder die Gestalt der vorigen doch verändert werde. Ist der Contrapunkt nicht so beschaffen, daß diese Verwechslung der Stimmen ohne Verletzung der harmonischen Regeln Statt finden kann, so heißt er **ein einfacher Contrapunkt**, contrapunctus simplex. Ist der Contrapunkt so beschaffen, daß diese Verwechslung der Stimmen Statt findet, so wird er **überhaupt ein doppelter Contrapunkt**, contrapunctus duplex, **insbesondere aber in einem mehr als zweystimmigen Satze**, wo alle Stimmen untereinander verwechselt werden können, nach der Anzahl derselben bald **ein drey- oder vierdoppelter Contrapunkt**, u. s. w. contrapunctus triplex, quadruplex, etc. genannt. Die Verwechslung der Stimmen heißt lat. evolutio, ital. rivolgimento, ingleichen roversciamento, franz. renversement.

Anmerkung.

Dieser doppelte Contrapunkt kann in Ansehung der melodischen Bewegung in den in der ähnlichen und in den in der Gegenbewegung abgetheilt werden. Durch den ersten wird derjenige doppelte Contrapunkt verstanden, wo bey Verkehrung der Stimmen, eine jede ebendieselbe Fortbewegung der Noten in die Höhe und Tiefe behält; durch den andern derjenige, wo die Stimme nicht allein verkehrt, sondern zugleich in die Gegenbewegung versetzt werden kann. Dieser Contrapunkt heißt der **doppelt verkehrte Contrapunkt**, contrapunctus duplex in motu contrario. Ist der Contrapunkt so beschaffen, daß die Stimmen nicht allein verkehrt, sondern vom Ende nach dem Anfang zu, d. i. rückwärts ausgeübt werden können, so heißt er ein **rückgängig doppelter Contrapunkt**, contrapunctus duplex retrogradus; und kommt die Gegenbewegung noch dazu, so entsteht daraus ein **verkehrter rückgängiger Contrapunkt**, contrapunctus retrogradus contrario motu.

In diesem Buche wird nur die Lehre vom doppelten Contrapunkt und zwar von dem in der ähnlichen Bewegung allein abgehandelt werden; die Lehre vom drey- und vierdoppelten Contrapunkt, ingleichen vom doppelt verkehrten, rückgängigen und rückgängig verkehrten Contrapunkt, und endlich die Verwandtschaft aller Contrapunkte unter sich, verschieben wir bis auf die Beyträge.

Das Beywort **doppelt** wird Kürze halber oft von dem Worte Contrapunkt weggelassen werden, wie hier zum voraus erinnert wird.

Das achte Hauptstück.

Vom doppelten Contrapunkt.

Da es bey Verwechslung der Stimmen auf die Uebersetzung der einen von beiden in andere Intervalle ankommt, so entstehen so vielerley Hauptgattungen des doppelten Contrapunkts, als Intervallen zu solchen Uebersetzungen vorhanden sind. Weil es nun sieben dergleichen Intervalle in dem Umfange einer jeden Tonleiter giebt, so kommen sieben **Hauptgattungen des doppelten Contrapunkts** heraus.

Diese sieben Hauptgattungen sind:

1) der doppelte Contrapunkt in der Secunde oder None,
2) in der Terz oder Decime,

3) in der Quarte oder Undecime,
4) in der Quinte oder Duodecime,
5) in der Sexte oder Decima Tertia,
6) in der Septime oder Decima Quarta,
7) in der Octave oder Decima Quinta oder Disdiapason.

Anmerkung.

Da die zusammengesetzten Intervallen nichts anders, als die Octaven der einfachen sind, und unter der Verkehrung einer Stimme in die Secunde oder None, in die Terz oder Decime, kein anderer Unterschied ist, als den die Höhe oder Tiefe verursacht, vermöge welcher die Harmonie zwar dem Orte, nicht aber der Natur nach verändert wird, und also einerley bleibt: so sieht man die Ursache, warum wir die verschiednen Hauptgattungen des doppelten Contrapunkts sowohl nach den zusammengesetzten als einfachen Intervallen benannt haben. Unter den Alten findet man hiervon in Ansehung der Lehrart wenig gewisses und gründliches. Bononcini erkannte wohl, daß der doppelte Contrapunkt in der Decima Tertia, der Decima Quarta und Decima Quinta mit dem in der Sexte, Septime und Octave einerley wäre; sah aber nicht zugleich ein, daß der in der Terz und Decime, der in der Quarte und Undecime auch einerley wären. Kircher handelt alles dieses als verschieden ab, und weder der eine noch der andere kennt den doppelten Contrapunkt in der Secunde oder None, und Bononcini will deswegen diesen letztern für ungültig erklären, weil, sagt er, die Consonanzen darin zu Dissonanzen, und umgekehrt die Dissonanzen zu Consonanzen werden, als wenn in dem Contrapunkte in der Duodecime nicht ebenfalls eine Sexte zur Septime und eine Septime zur Sexte würde, der Verkehrungen in andern Contrapunkten nicht zu gedenken. Er muß auch eine schlechte Untersuchung darüber angestellt haben, indem die Erfahrung ja beweist, daß die Quinte in dem Contrapunkt in der None wieder zur Quinte wird. Ein anderes ist es, wenn man sagt, daß man in diesem Contrapunkte mehrerem Zwange, als in einigen der übrigen Gattungen, unterworfen ist. Dieses aber benimmt dem Werthe desselben nichts.

Bevor wir diese sieben verschiednen Hauptgattungen des doppelten Contrapunkts nach einander durchgehen, ist zu merken:

1) daß bey Verfertigung derselben der ungleiche Contrapunkt, soviel als möglich, in Obacht genommen werden muß, d. i. daß die Sätze in Noten von verschiedner Bewegung gegen einander fortgehen, und eine unterschiedne Art der Melodie führen müssen;
2) daß es gut ist, wenn beide Sätze nicht zu gleicher Zeit anfangen, sondern der eine nach dem andern vermittelst einer Pause eintritt;

3) daß, weil die beiden Stimmen, die den Contrapunkt führen, in gewisse Gränzen eingeschlossen sind, die man lieber nicht gänzlich berührt, als überschreitet, man alsdann, wenn man diesen Contrapunkt mit Nebenstimmen ausfüllt, die Stimmen weiter aus einander setzen, und sie eine Octave höher oder niedriger versetzen kann, damit diese Nebenstimmen füglich angebracht werden können;

4) daß man in der Hauptcomposition nicht ohne Ursache eine Stimme unter oder über die andere gehen läßt;

5) daß, ausgenommen im Contrapunkt in der Octave, in allen übrigen hin und wieder, nach Beschaffenheit der Umstände, die Melodie bey der Verkehrung durch die erforderlichen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, nach Maßgebung der Modulation, verändert werden muß;

6) daß die zwey Versetzungen, die ein jeder Contrapunkt zuläßt, in nichts anderm, als in der Tonart, aber nicht in der Harmonie unterschieden sind, folglich bey jedem Contrapunktssatze und seinen Verkehrungen nur zwey unterschiedne Harmonieen vorhanden sind, a) die in der Hauptcomposition und b) deren Veränderung in den beiden Verkehrungen. Man erwählt sich von diesen beiden letzten hernach die bequemste und anständigste zum Gebrauch.

7) Daß alle diese Regeln, die wir von dem doppelten Contrapunkte geben, sich nur auf einen zweystimmigen Satz beziehen, und folglich vieles, was hier verboten ist, alsdann Platz haben kann, wenn die contrapunktische Ausarbeitung mit Nebenstimmen vermehrt wird.

Erster Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Octave.

§. 1.

Wenn in einer Composition von zwey Stimmen die unterste eine Octave höher, oder die oberste eine Octave tiefer, gegen die andere verkehrt werden kann, so nennt man dieselbe einen **doppelten Contrapunkt in der Octave.** Wir geben davon folgende Exempel:

Tab. LIII. Fig. 1. In der obersten und mittelsten Stimme ist die Hauptcomposition, und in der mittelsten und untersten die Verkehrung derselben enthalten. Die mittelste nämlich bleibt an ihrem Orte und wird zur ersten, und die oberste wird eine Octave heruntergesetzt

und dadurch zur tiefsten. Bildet man sich diese unterste und mittlere Stimme, als die Hauptcomposition ein, so stellen die mittlere und höchste die Verkehrung derselben vor.

Tab. LIII. Fig. 2. Es ist mit diesem Exempel bewandt, wie mit dem vorigen, nur daß die Verkehrung der obern Stimme in die tiefste mit der Decima Quinta geschieht.

Tab. LIII. Fig. 3. Dieses Exempel enthält einen Satz zu einer Fuge in der Untersecunde oder Oberseptime, wie man aus der Verkehrung sehen kann.

Tab. LIII. Fig. 4. Dieses ist der Anfang von einer Fuge in der Unterterz oder Obersexte.

Tab. LIII. Fig. 5. Ist ein Exempel von einem Fugensatze in der Untersexte oder Oberterz.

Tab. LIV. Fig. 1. Ist ein Exempel von einem Fugensatze in der Oberseptime oder Untersecunde.

§. 2.

Damit man wisse, wie es mit der Verfertigung dieses Contrapunkts zugehe, muß man vorher sehen, in was für Intervalle diejenigen, woraus die beiden Sätze bestehen, bey Verwechslung der Stimmen verändert werden. Dies läßt sich nun vermittelst zweyer Reihen Zahlen am füglichsten thun, wovon die in der ersten die in den beiden Sätzen gebrauchten Intervalle, die in der andern aber diejenigen Intervalle anzeigen, die bey Verkehrung der Stimmen daraus entstehen, als:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Aus dieser Vorstellung sieht man, daß der Einklang zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte wird, u. s. w. Diese Veränderung veranlaßt folgende Regeln:

1) daß die Octave nicht gern gebraucht wird, ausgenommen
   a) in einer Bindung; Tab. LIV. Fig. 2.
   b) zum Anfange oder zum Schlusse;
   c) wenn Mittelstimmen zur Bedeckung zugesetzt werden.

Die Ursache ist, weil die Octave zum Einklange wird (es müßte denn die Verkehrung eine Decima Quinta tiefer geschehen, wie bey Fig. 2.), der Einklang aber nichts zum Unterschied der Harmonie, obgleich zur Verstärkung beyträgt.

2) Weil die Quinte zur Quarte wird, so darf sie nicht frey erscheinen, sondern kann nur entweder im Durchgehen oder in einem Wechselgange (in transitu irregulari) oder auf folgende Weise gebraucht werden:
   a) wenn auf ihrer Grundnote eine Terz, Sexte oder Octave vorhergeht, z. E. Tab. LIV. Fig. 3. 4. 5.
   b) wenn sie selbst als eine Terz, Sexte oder Octave vorherliegt, z. E. Fig. 6. 7. 8. 9. 10.

In beiden Fällen aber muß sie entweder liegen bleiben und zur Sexte werden, wie bey Fig. 3. 4. 5., oder auf eine Terz oder Sexte oder einen Triton stufenweise herabgehen, wie bey Fig. 6. 7. 8. 9. und 10.

§. 3.

In diesem Contrapunkte müssen die Stimmen nicht weiter, als eine Octave, auseinander gehen, wenn die Verkehrung der einen Stimme nur eine Octave tiefer oder höher geschehen, und die andere Stimme an ihrem Orte bleiben soll, wie Tab. LIII. Fig. 1. Wenn nämlich die den Contrapunkt führenden Stimmen diese Gränzen überschreiten, und die Verkehrung eine bloße Octave tiefer geschieht; so entsteht alsdann keine neue Gestalt der Harmonie, indem die Intervallen zwar ihrem Orte nach, das ist in Ansehung der Höhe oder Tiefe, aber nicht ihrer Natur nach verändert werden, indem die Sexte allezeit eine Sexte, die Terz eine Terz bleibt, u. s. w. wie man Tab. LIV. Fig. 11. im dritten und in den folgenden Tacten sehen kann. Ueberschreitet man also die Gränzen, so muß die Verkehrung eine Quintadecima höher oder tiefer geschehen, wie man bey Fig. 12. dieser Tabelle finden wird.

Bey dieser Ueberschreitung der Gränzen der Octave ist in Ansehung der None zu merken, daß, da diese bey der Verkehrung ihre natürliche Auflösung nicht bekommen kann, sie nicht als None, sondern als Secunde ausgeübt werden muß. Was es aber mit der Secunde für Bewandniß habe, setzen wir, so wie den Gebrauch der Quarte und aller übrigen Intervallen, aus den Anfangsgründen der Setzkunst voraus.

§. 4.

Daß gute Rückungen und Bindungen, ingleichen alle Arten der Bewegung, besonders aber die widrige, in diesem Contrapunkte Statt finden können, wird aus den gegebnen Exempeln sattsam erhellen. Er ist dabey der brauchbarste und nothwendigste Contrapunkt unter allen, und keiner kann den Titel eines Componisten behaupten, ohne eine gehörige Wissenschaft und Fertigkeit in demselben zu haben.

§. 5.

Wenn in der Hauptcomposition eines contrapunktischen Satzes von dieser Gattung a) nichts als die Terz, Octave und Sexte gebraucht wird, b) zwey Consonanzen einer Art hinter einander in der geraden Bewegung vermieden, und c) keine Dissonanzen anders, als durchgehend, angebracht werden, und endlich die Seiten- und Gegenbewegung in Acht genommen wird, so kann eine solche Composition mit leichter Mühe drey- und vierstimmig gemacht werden:

dreystimmig, wenn entweder der höchsten oder tiefsten Stimme eine Terz oberwärts zugesetzt wird,

vierstimmig, wenn sowohl der höchsten als der tiefsten Stimme eine Terz oberwärts zugesetzt wird. Exempel werden die Sache deutlicher machen.

Erstes Exempel.

Die Hauptcomposition steht Tab. LIV. Fig. 13., wo man aus der Evolution sehen kann, daß sie sich auf den Contrapunkt in der Octave gründet. Sowohl in jener, als bey dieser, sind nichts, als Intervallen der Octave, Terz und Sexte vorhanden, und ist durchgehends die widrige Bewegung gebraucht worden. Dieses Exempel ist nun Tab. LV. Fig. 1. vermittelst der jeder Stimme oberwärts zugesetzten Terzen vierstimmig gemacht worden. Will man es nur dreystimmig ausüben, so läßt man eine von diesen terzenweise zugefügten Stimmen weg. In der Verkehrung steht dieses vierstimmige Exempel, wie bey Fig. 9. dieser Tabelle aus. Sowohl in dem Hauptexempel bey Fig. 1., als bey dessen Verkehrung bey Fig. 4. können aus den Terzen auch Sexten und Decimen gemacht werden, um der Harmonie eine andere Gestalt zu geben. Wir wollen zur Probe nur einige und zwar von dem Hauptexempel hersetzen, und den Liebhabern die übrigen möglichen Versetzungen zu eignem Nachdenken überlassen. Man kann dabey die Abschnitte vom doppelten Contrapunkt in der Decime und Duodecime nachschlagen, wo man noch einige andere Arten der Versetzung dieses Exempels findet. Tab. LV. Fig. 2. sind die Terzen in beiden Systemen in Sexten verwandelt worden.

Bey Fig. 3. gehen die beiden Oberstimmen in Sexten, und die Unterstimmen in Terzen fort.

Bey Fig. 4. ist diese Ordnung umgekehrt, indem die Oberstimmen terzenweise, die Unterstimmen aber sextenweise fortgehen.

Bey Fig. 5. und 6. sind die Terzen der Unterstimmen in Decimen verwandelt.

Bey Fig. 7. und 8. ist dieses umgekehrt geschehen, indem die Terzen der Oberstimmen in Decimen verwandelt sind.

Wenn bey verschiednen Versetzungen mit dem Sextenaccord angefangen oder geendigt wird, so ist zu erwägen, daß sie auch nicht dazu gemacht sind, auf diese Weise ein Stück damit anzufangen oder zu schließen. Sie dienen zu nichts weiter, als die Verschiedenheit, deren die Gestalt einer Harmonie fähig ist, anzuzeigen, und, wie man sich deren in der Mitte einer Fuge bedienen kann, ist uns aus dem Abschnitte von dem Verfolg einer Fuge aus dem vierten Hauptstücke bekannt.

Die Verdoppelungen der Terzen in der Harmonie, und die in der widrigen Bewegung auf einander folgenden Octaven werden diejenigen nicht befremden, die sich mit dergleichen Art von Arbeit schon etwas bekannt gemacht haben.

Zweytes Exempel.

Die Hauptcomposition steht Tab. LIV. Fig. 14., wobey zu merken, daß die Gegenstimme nichts anders, als der Hauptsatz selbst ist, welcher in der Gegenstimme vermittelst der verkehr-

ten Bewegung und dabey in Arsi nachgeahmt wird. Dieses Exempel ist Tab. LV. Fig. 10. durch den Zusatz der bewußten Terzen vierstimmig gemacht, und kann, wie das vorhergehende, auf vielfache Art versetzt werden. Die Probe damit kann jeder zu seiner eignen Uebung machen.

§. 6.

Damit man auch endlich sehe, wie ein solcher zweystimmiger Contrapunkt in der Octave mit Nebenstimmen ausgefüllt werden könne, sehe man die Fig. 11. und 12. auf der Tab. LV. befindlichen Exempel. Bey Fig. 11. stehen die beiden obersten Stimmen in dem Contrapunkt gegen einander, und giebt der Baß eine Füllstimme ab. Bey Fig. 12. sind die Nebenstimmen in der Mitte, und führen die beiden äußersten den Contrapunkt, wie man aus der Vergleichung der vier ersten Tacte mit dem neunten, zehnten, eilften und zwölften sehen kann.

Zweyter Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunkt in der None oder Secunde.

§. 1.

Wenn in einer contrapunktischen Composition die Oberstimme gegen die unterste eine Secunde oder None tiefer; oder, welches einerley ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Secunde oder None höher verkehrt werden kann, so nennt man solche Composition einen doppelten **Contrapunkt in der Secunde** oder **None**. Geschieht die Verkehrung in die Secunde, so muß die Gegenstimme von ihrem Orte verändert, und eine Octave fortgerückt werden. Geschieht die Verkehrung in die None, so kann die Gegenstimme an ihrem Orte bleiben, wenn man sie sonst nicht, anderer Ursachen wegen, eine Octave weiter rücken will. Man sehe hiervon folgende Exempel.

Erstes Exempel.

Tab. LVI. Fig. 1. Die Ober- und Mittelstimme enthalten die Hauptcomposition, und die mittelste und unterste die Verkehrung derselben. Man kann, wenn man will, auch die mittelste und unterste Stimme als die Hauptcomposition ansehen; und eben diese mittelste macht mit der obersten alsdann die Verkehrung aus. Es ist einerley. In beiden Fällen bleibt die Gegenstimme an ihrem Orte, nnd wird die andere eine None dagegen verkehrt. Diese ist die **erste Verkehrung** der Hauptcomposition, und wenn man die zwey obersten Stimmen dafür annimmt, wird die oberste, wie man sieht, eine None tiefer versetzt. Bey Fig. 2. dieser Tabelle ist die Verkehrung eine Secunde tiefer geschehen, und die Gegenstimme ist dabey eine

Octave höher versetzt. Die zweyte Verkehrung, die nichts anders als eine Versetzung der vorigen ist, ist in Ansehung der Secunde bey Fig. 3., in Ansehung der None bey Fig. 4. zu finden. Wie aber bey der ersten Verkehrung die oberste Stimme der Hauptcomposition in die None oder Secunde verkehrt ward, so geschieht es bey der zweyten mit der Gegenstimme, wobey nur die vermittelst der Erhöhungszeichen veränderte Proportion der Intervallen zu merken ist.

Zweytes Exempel.

Dasselbe steht Tab. LVI. Fig. 7., und man kann es nach Anleitung des vorhergehenden Exempels nach Belieben verkehren und versetzen.

Drittes Exempel.

Tab. LVI. Fig. 8. Hier enthält die Oberstimme in den zwey darin befindlichen Sätzen die Hauptcomposition in der None, und deswegen ist derselben eine Nebenstimme im Basse beygefügt, damit wider die Auflösung der Septime nichts eingewendet werden könne. Bey eben dieser Figur ist dieses Exempel in der Verkehrung zwischen der obersten und untersten Stimme zu finden, und die mittlere giebt daselbst die Füllstimme ab. Die Versetzungen dieser Verkehrung findet man bey Fig. 9.

Viertes Exempel.

Dasselbe steht Tab. LVI. Fig. 10., und die Hauptcomposition ist in dem obersten und tiefsten Satz enthalten. Der mittlere Satz, der zur Ersparung des Raumes auch auf die Oberstimme gebracht ist, enthält eine Nebenstimme dazu. Die Verkehrung dieses Exempels folgt sogleich bey eben dieser Figur nach, und ist auch in den beiden äußersten Sätzen anzutreffen, weil der mittlere nur zur Verstärkung da ist. Bey dieser Evolution ist der in einen chromatischen Gang verwandelte diatonische Satz zu merken, wiewohl man das Chroma auch hätte vermeiden und den Satz bey der Verkehrung diatonisch lassen können. Die Versetzung der Evolution ist sogleich nach dieser zu finden.

Fünftes Exempel.

Dieses steht Tab. LVII. Fig. 1. Die höchste und tiefste Stimme enthalten die Hauptcomposition in der None, und die mittlere giebt eine Nebenstimme dagegen ab. Die Evolution geschieht vermittelst der Verkehrung der untersten Stimme in die Obernone, wobey die Oberstimme eine Decima Quinta tiefer herunter gesetzt wird. Die Mittelstimme bey der Evolution ist wieder die Füllstimme. Die Versetzung dieser Evolution folgt sogleich nachher. In derselben ist, wie man sieht, die Oberstimme aus der Hauptcomposition vermittelst der Verkehrung in die tiefere None zur untersten, und die Unterstimme aus derselben zur höchsten geworden. Die Erniedrigungszeichen erfodert die Tonart, in welche die Verkehrung geschieht.

Sechstes Exempel.

Dieses steht Tab. LVII. Fig. 2. und enthält einen nach dem Contrapunkt in der None gesetzten zweystimmigen unendlichen Canon zwischen der höchsten und tiefsten Stimme, der durch den Zusatz einer Terz aber dreystimmig gemacht wird. Die Evolution folgt sogleich darauf, und die Versetzung derselben bey Fig. 3.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Zahlen zu ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Einklang wird zur None, die Secunde zur Octave, u. s. w. Man sieht daraus, daß das vornehmste Intervall hier die Quinte ist, und mithin kein anderes, als dieses, zum Anfange oder Schlusse gebraucht werden kann; und da man bey allen übrigen Intervallen, zu ihrem Gebrauch in der Mitte, viele Behutsamkeit anzuwenden hat, und der Ausübung derselben mit allerhand melodischen Kunstgriffen, wie mit durchgehenden und Wechselnoten, zu Hülfe kommen muß, so ist dieser Contrapunkt einer der schwersten. Man merke sich folgende Regeln zu dessen Verfertigung.

1) Auf der Grundnote der Secunde, Terz und Sexte muß eine Quinte vorhergehen, wie Tab. LVI. Fig. 5. zwischen der höchsten und mittelsten Stimme in Ansehung der Secunde; Fig. 5. zwischen der mittelsten und tiefsten in Ansehung der Terz; und bey Fig. 7. zwischen der höchsten und mittelsten Stimme in Ansehung der Sexte.

a) Die Secunde löset sich hernach in die Terz auf, wie bey Fig. 6., oder man läßt die Oberstimme zwey Grade steigen, und gegen den, einen Grad abwärts steigenden Baß eine Quinte machen, wie bey Fig. 5.

b) Die Terz geht einen Grad aufwärts in die Quinte, bey abwärts gehendem Basse, wie bey Fig. 5. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme; oder sie bleibt liegen, und wird zur Quarte, bey abwärts gehendem Basse, wie Fig. 7. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme. Da man sich heutiges Tages kein Gewissen macht, zwey Septimen hintereinander zu nehmen, so können ebenfalls zwey Terzen hintereinander Statt finden. Man sehe Fig. 11. und die Verkehrung bey Fig. 12.

c) Die Sexte kann liegen bleiben, und bey abwärts gehendem Basse zur Septime werden, wie bey Fig 1. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme.

Eine andere Art des Gebrauchs der Secunde, wo der unterste Theil derselben zuerst, und der oberste in der andern Stimme nachher angeschlagen wird, sehe man Tab. LVII. Fig. 1. in der Evolution des vorhergehenden Exempels, und zwar im fünften und sechsten Tact zwischen der tiefsten und höchsten Stimme.

2) Die Quarte, Septime und Octave, müssen als Quinten vorherliegen, wie Tab. LVI. Fig. 7. gleich zum Anfange in Ansehung der Quarte; wie Tab. LVI. Fig. 8. zwischen den beiden in dem obersten System befindlichen Stimmen in Ansehung der Septime, und zwar daselbst in der letzten Hälfte des zweyten Tacts und bey dem Anfange des dritten auf der Note c; Fig. 5. gleich zum Anfange der mittelsten und untersten Stimme in Ansehung der Octave. Die Quarte kann auch als Terz vorherliegen, wie bey Fig. 7. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme.

Die Septime kann auch als Sexte vorherliegen, wie bey Fig. 1. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme.

Eine andere Art des Gebrauchs der Octave, wo der oberste Theil derselben zuerst, und der unterste nachher in der zweyten Stimme angeschlagen wird, sehe man Tab. LVII. Fig. 1. im fünften und sechsten Tact zwischen der obersten und tiefsten Stimme.

a) Die Quarte wird durch die Terz aufgelöst, wie bey Tab. LVI. Fig. 1. zwischen der höchsten und mittelsten Stimme.

b) Die Septime wird durch die Quinte aufgelöst, wie Fig. 1. zwischen der mittelsten und tiefsten am Ende,

oder durch die Sexte, wie bey eben dieser Figur zwischen der mittelsten und tiefsten, ingleichen bey Fig. 7. oben,

oder sie bleibt noch als Quarte liegen, und löst sich hernach wie diese auf, wie bey Fig. 1. im zweyten, dritten und vierten Tact zwischen den zwey höchsten Stimmen.

c) Die Octave geht entweder einen Grad herunter, bey liegendem Basse, und wird zur Septime, wie bey Fig. 6. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme:

oder sie geht einen Grad herunter, und wird zur Quinte, wenn der Baß eine Terz aufwärts geht, wie bey Fig. 5. zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme.

3) Die None muß als Quinte vorherliegen, und sich entweder in die Quinte auflösen, oder auf die Art, wie bey Tab. LVII. Fig. 1., in der letzten Hälfte des vierten Tacts zwischen h und a aus der obersten und tiefsten Stimme gebraucht werden, welche Art aus den Regeln der Harmonie für bekannt angenommen wird.

Wie unterschiedne Intervalle übrigens im Wechselgange und Durchgehen bequem gebraucht werden können, ingleichen wie verschiedne Auflösungen der Dissonanzen in solche Intervalle, die bey der Verkehrung wieder zu Dissonanzen werden, nicht weniger einer neuen Auflösung bedürfen, als das Vorherliegen manches Intervalls ein anderes voraussetzt, und deswegen eine beständige Rückung nöthig ist, wird aus den gegebenen Exempeln, wenn man sie gehörig übersieht, und darnach zugleich eine wirkliche Uebung anstellt, eher als aus mehreren Regeln zu ersehen seyn.

§. 3.

Die beiden den Contrapunkt führenden Stimmen müssen eigentlich nicht weiter als eine None auseinander gehen. Ueberschreitet man diese Gränzen, so muß, wenn die eine Stimme verkehrt wird, die andere sofort eine Octave weiter gerückt werden. Geschieht dies nicht, so kommen die Intervallen in einer unrechten Verkehrung zum Vorschein. Z. E. Die Undecime, Duodecime, Decima Tertia, ꝛc. sollten zur Sexte, Quinte, Quarte, ꝛc werden. Anstatt der Sexte aber bekommt man eine Terz, anstatt der Quinte eine Quarte, und anstatt der Quarte eine Quinte.

§. 4.

Uebrigens ist es gut, der bessern Harmonie wegen, die beiden contrapunktirenden Stimmen allezeit mit einer Neben- oder Füllstimme zu bedecken, und man kann damit an denjenigen zweystimmigen Sätzen, die hier ohne diese letztere erschienen sind, die Probe machen. In vielen Exempeln folgender doppelten Contrapunkte wird ebenfalls diese Vorsicht nöthig, weswegen wir dies zum voraus erinnern, damit man über die daselbst vorkommenden Sätze von dieser Art alle unnöthigen Glossen ersparen könne.

Dritter Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Decime oder Terz.

§. 1.

Wenn in einer contrapunktischen Composition die Oberstimme gegen die unterste eine Terz oder Decime tiefer, oder, welches einerley ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Terz oder Decime höher verkehrt werden kann, so nennt man solche Composition einen **doppelten Contrapunkt in der Terz oder Decime.** Geschieht die Verkehrung in die Terz, so muß die Gegenstimme von ihrem Orte verändert und eine Octave weiter versetzt werden. Geschieht die Verkehrung in die Decime, so kann die Gegenstimme an ihrem Orte bleiben, wenn man sie sonst nicht, andrer Ursachen wegen, eine Octave weiter rücken will. Man sehe hiervon folgende Exempel.

Erstes Exempel.

Tab. LVII. Fig. 3. Die Ober- und Mittelstimme enthalten die Hauptcomposition, und die mittelste und unterste die Verkehrung derselben. Man kann auch die mittelste und unterste Stimme als die Hauptcomposition ansehen; und eben diese Mittelstimme macht mit der ober-

sten alsdann die Verkehrung derselben aus. Es ist einerley. In beiden Fällen bleibt die Gegenstimme an ihrem Orte, und wird die andre eine Decime dagegen verkehrt. Dies ist die erste Verkehrung der Hauptcomposition, und wenn man die zwey obersten Stimmen dafür annimmt, wird die oberste, wie man sieht, eine Decime tiefer versetzt. Bey Fig. 4. dieser Tabelle ist eben diese Oberstimme zur Unterstimme, und die Unterstimme mittelst der Verkehrung in die Decime zur obersten gemacht; dieses ist die zweyte Verkehrung oder vielmehr eine Versetzung der vorigen. Bey Fig. 5. und 6. findet man die Verkehrung dieser Composition in die Terz.

Zweytes Exempel.

Dieses steht Tab. LVIII. Fig. 1. und kann nach Anleitung des vorhergehenden Exempels beliebig versetzt werden.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Zahlen zu ersehen;

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Einklang wird hier zur Decime, die Secunde zur None, die Terz zur Octave, u. s. w. Diese Veränderung veranlaßt folgende Regeln:

1) Zwey Terzen und zwey Sexten können in gerader Bewegung nicht auf einander folgen, weil aus den zwey Terzen zwey Octaven, und aus den zwey Sexten zwey Quinten werden. Eben so verhält es sich mit den erhöhten Octaven dieser Intervallen, als der Decime und Duodecime, wenn man die diesem Contrapunkte eigentlich vorgeschriebnen Gränzen überschreitet.

2) Sowohl die Quarte, als die Septime, kann nicht anders als im Durchgehen oder Wechselgange, oder wie bey Fig. 2. Tab. LVIII., gebraucht werden. Dabey wird aber eine Nebenstimme erfodert, wie man z. E. in Ansehung der Quarte bey Fig. 3. sehen kann; und mit eben dieser Bedingung, daß die contrapunktirenden Stimmen bedeckt werden, kann man folgende zwey Quarten und zwey Septimen hintereinander zulassen bey Fig. 6., wo die höchste und die mittelste Stimme den Contrapunkt führen, und die beiden Quarten, indem ein Baß zugefügt ist, sich in den obersten Stimmen finden. In der Verkehrung dieses Exempels unter eben dieser Figur werden diese zwey Quarten zu zwey Septimen, wie man aus der höchsten und tiefsten Stimme sehen kann, indem die Füllstimme in der Mitte ist.

3) Die bequemste Auflösung der None geschieht in die Octave, wenn der Baß liegen bleibt, wie bey Fig. 4. Tab. LVIII., oder in die Quinte, wenn er eine Quarte steigt, wie bey Fig. 5.

§. 3.

Die beiden den Contrapunkt führenden Stimmen müssen nicht weiter als eine Decime aus einander gehen, wenn die Gegenstimme an ihrem Orte bleiben soll. Sonst kommen die Inter-

valle in einer unrechten Verkehrung zum Vorschein, z. E. die Undecime, Duodecime, Decima Tertia ꝛc. sollten zur Septime, Sexte und Quinte werden. Anstatt der Septime aber bekommt man eine Secunde, für die Sexte eine Terz, und für die Quinte eine Quarte.

§. 4.

Wenn man diesen Contrapunkt durch den Zusatz der Terzen oder Decimen drey- oder vierstimmig machen will, so ist die Frage, ob er mit den terzenweise zugefügten Stimmen zugleich verkehrt werden soll. Will man die Verkehrung weglassen, so können nicht nur alle Consonanzen, sondern auch Dissonanzen in der Hauptcomposition Statt finden. Sollen aber alle Stimmen auf eine bequeme Art zugleich verkehrt werden, so muß man die Dissonanzen vermeiden. Uebrigens ist in der zweystimmigen Hauptcomposition die Seiten- und Gegenbewegung in Obacht zu nehmen, und hier können die Terzen oder Decimen sowohl unterwärts als oberwärts zugesetzt werden, nach der Stimme, die man verkehren will.

Erstes Exempel.

Dieses steht Tab. LVII. Fig. 3., und die Hauptcomposition ist in der höchsten und mittelsten Stimme. Thut man zu diesen beiden die unterste hinzu, die mit der vorhergehenden mittelsten die Verkehrung davon ausmacht, wie wir schon oben sahen, so hat man diesen Contrapunkt dreystimmig. Will man diesen dreystimmigen Contrapunkt verkehren, so schreibe man die mittelste Stimme eine Decime höher über die Oberstimme hinauf. Wenn man sich hier in der mittelsten und tiefsten Stimme die Hauptcomposition und ihre Verkehrung bey der mittelsten und höchsten vorstellt, so sieht man, daß dann die Terzen oberwärts zugefügt werden. Will man diesen dreystimmigen Contrapunkt alsdann verkehren, so schreibe man die mittelste Stimme eine Decime tiefer unter der Unterstimme herunter.

Zweytes Exempel.

Dieses steht Tab. LVIII. Fig. 1., und es hat damit eben die Bewandniß, als mit dem vorhergehenden.

Drittes Exempel.

Dieses steht Fig. 7. dieser Tabelle, und die Evolution darneben mit der Versetzung. Dreystimmig ist es bey Fig. 8. und vierstimmig bey Fig. 9. zu sehen. Die Vermehrung der Stimmen geschieht durch die unterwärts zugefügten Terzen, die aber, wie in den beiden vorhergehenden Exempeln, hier in Decimen verändert sind. Diese Veränderung der Terzen in Decimen ist öfters deswegen nothwendig, damit die Harmonie theils besser vertheilt, theils richtiger werde. So könnten z. E. weder in diesem noch in beiden vorhergehenden Exempeln, mit Bestand der Richtigkeit des Satzes, Terzen Statt finden. Wegen der dissonirenden Bindungen läßt dieses letztere Exempel keine bequeme Verkehrung zu. Es ist aber auch nicht nöthig, daß ein solcher drey- oder vierstimmiger Satz allezeit verkehrt werde, wenn nur zwischen den höch-

sten Stimmen, bey bleibendem Fundament, hin und wieder eine Verwechslung ad Octavam Statt findet.

Viertes Exempel.

Dasselbe steht Tab. LVIII. Fig. 10., und die zweystimmige Hauptcomposition ist in dem obersten System, die terzenweise zugefügte Stimme aber in dem untern enthalten. Vierstimmig findet man es bey Fig. 11. An beiden Orten sind die Terzen in Decimen verwandelt.

Fünftes Exempel.

Dieses steht Tab. LIX. Fig. 1., und der Anfang der Evolution desselben bey Fig. 3. Bey Fig. 2. wird es durch die unterwärts zugefügten Terzen, die man bey Fig. 5. in Decimen verwandelt findet, vierstimmig gemacht. Bey Fig. 4. ist die vierstimmige Evolution desselben. Wenn man sie nach Fig. 1. und 3. untersucht, so wird man sogleich die beiden Hauptstimmen erkennen, welche nämlich die oberste und die tiefste sind. Der obersten wird dabey eine Terz unterwärts, der untersten hingegen eine Terz oberwärts zugefügt, wodurch denn die Evolution ihre Richtigkeit erhält, ob sie gleich mit der in der Octave einerley ist, welche Aehnlichkeit aus der Verwandschaft der Contrapunkte herrührt, wie man in den Beyträgen sehen wird. Die Terzen in ihr findet man bey Fig. 7. in Decimen verwandelt. Sowohl die Terzen als die Decimen aber können auch in Sexten verwandelt werden. Hiervon sehe man die Probe Fig. 6. zwischen den beiden obersten Stimmen; Fig. 8. zwischen dem Alt und Baß; Fig. 9. und 10. zwischen dem Diskant und Tenor. Man schlage hierbey die Contrapunkte in der Octave und Duodecime nach.

Vierter Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Undecime oder Quarte.

§. 1.

Wenn in einer contrapunktischen Composition die Oberstimme gegen die unterste eine Undecime oder Quarte tiefer, oder, welches einerley ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Quarte oder Undecime höher verkehrt werden kann, so nennt man solche Composition einen **doppelten Contrapunkt in der Undecime oder Quarte.** So wie es in Ansehung der Gegenstimme bey dem Contrapunkt in der None und Decime bey der Verkehrung der andern gehalten wird, so geht es hier ebenfalls, und in allen nachfolgenden Contrapunkten. Wir werden also darüber nichts mehr erinnern, weil wir glauben, daß jeder die Lehre vom Contrapunkt in der hier befindlichen Ordnung lesen wird.

Erstes Exempel.

Dieses steht Tab. LIX. Fig. 11., die oberste und die mittelste Stimme enthält die Hauptcomposition, und die mittelste und unterste die Verkehrung derselben in die tiefe Undecime. In die Quarte findet man es bey Fig. 22. nach den zwey ordentlichen Arten verkehrt; bey der ersten trift die Verkehrung die Ober- und bey der andern die Unterstimme.

Zweytes Exempel.

Dieses steht Tab. LIX. Fig. 12., und kann auf vorige Art nach Belieben versetzt werden.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Ziffern zu ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlaßt folgende Regeln:

1) Die Octave muß entweder als Sexte vorherliegen, wie bey Fig. 13., oder auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergegangen seyn, wie bey Fig. 14. und 15. In beiden Fällen wird sie in die Sexte aufgelöst. Gleiche Bewandniß hat es mit dem Einklang.

2) Die Secunde wird unten gebunden, und hernach durch die Sexte aufgelöst, wie bey Fig. 16.

3) Die Terz muß entweder als Sexte vorherliegen, und hernach auf die Sexte heruntergehen, wie bey Fig. 16., oder es muß auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergegangen seyn, wie bey Fig. 20. Hier geht die Terz hernach einen Schritt hinauf, und die Grundstimme zwey Schritte herunter, damit die Auflösung erfolge. Gleiche Bewandniß hat es mit der Decime.

4) Die Quarte muß entweder als Sexte vorherliegen, wie bey Fig. 14. und 15., oder es muß auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergehen, wie bey Fig. 13. In beiden Fällen resolvirt sie sich in die Sexte. Gleiche Bewandniß hat es mit der Undecime.

5) Die Quinte muß entweder, wie bey Fig. 17., gebraucht werden, oder auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergehen, wie bey Fig. 21., wo sie dann in beiden Fällen, wovon der letztere nichts anders, als eine Retardation ist, in eben dieses Intervall aufgelöst wird.

6) Die Septime wird entweder oben gebunden, wie bey Fig. 18. und 21., oder ihre Grundnote muß vorherliegen, wie bey Fig. 17.

7) Die None wird oben gebunden, und muß hernach stufenweise auf die Sexte herabgehen, wie bey Fig. 20.

§. 3.

Die Gränzen dieses Contrapunkts sind die Undecime. Ueberschreitet man dieselben, so wird es mit der Verkehrung, in Ansehung der Gegenstimme wie mit den vorigen Contrapunkten gehalten.

Fünfter Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Duodecime oder Quinte.

§. 1.

Wenn die Oberstimme gegen die unterste eine Duodecime oder Quinte tiefer, oder die Unterstimme gegen die oberste eine Duodecime oder Quinte höher verkehrt wird, so nennt man eine solche Composition einen doppelten Contrapunkt in der Duodecime oder Quinte.

Erstes Exempel.

Dasselbe steht Tab. LX. Fig. 1. mit seiner ersten Verkehrung. Die andere oder vielmehr die Versetzung derselben folgt Fig. 2. nach. Beide sind in der Duodecime. In der Quinte findet man sie bey Fig. 3. und 4.

Zweytes Exempel.

Dieses steht bey Fig. 5. und die Evolution darneben. Die Versetzungen können nach Anleitung des vorigen gemacht werden.

Drittes Exempel.

Dieses steht Fig. 6. sammt der Evolution.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Ziffern zu ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlaßt folgende Regeln:

1) Da die Sexte zur Septime wird, so muß entweder der unterste oder der oberste Theil derselben vorher liegen. Auf die erste Art findet man sie ausgeübt bey Fig. 7. 8. 9. und 13., ingleichen Tab. LXI. bey Fig. 1., auf die andere Art bey Fig. 10. 11. 12. Tab. LX. Hierbey sind noch die zwey Sexten hintereinander bey Fig. 12. Tab. LX. zu merken, welche bey der jetzigen Setzart, da man zwey Septimen hintereinander machen kann, kein Fehler seyn werden. Bey den Alten werden die Sexten überhaupt in diesem Contrapunkte verboten. Herr Theil erlaubt sie zwar, aber nur denjenigen, die es verstehen, als wenn diejenigen, die es nicht verstehen, sich damit abgeben würden. Noch ist der besondere Sextengang bey Fig. 2. Tab. LXI. in der Evolution des vorhergehenden Exempels zu merken.

2) Die None wird zwar insgemein nur als eine Secunde gebraucht. Sie kann aber auch als None angebracht werden, wenn man sie mit der Septime auflöst, wie Tab. LXI. Fig. 2.

3) Die Secunde und Quarte müssen allezeit in die Terz aufgelöst werden, und so verhält es sich auch mit der Undecime.

§. 3.

Die eigentlichen Gränzen dieses Contrapunkts sind die Duodecime. Ueberschreitet man dieselben, so wird es bey der Verkehrung wie mit den vorigen Contrapunkten gehalten.

§. 4.

Dieser Contrapunkt kann eben, wie der in der Octave und Decime, durch zugesetzte Terzen drey- und vierstimmig ausgeübt werden. Die dritte Stimme wird aber eine Terz unter die höchste, und die vierte eine Terz über die tiefste gesetzt. In der Hauptcomposition muß vorher nur die Seiten- und Gegenbewegung in Acht genommen werden, und keine Dissonanz in derselben vorhanden seyn, wenn dieselbe mit den vermehrten Stimmen zugleich verkehrt werden soll.

Erstes Exempel.

Die Hauptcomposition steht Tab. LXI. Fig. 3. sammt der Verkehrung. Vierstimmig sieht man sie bey Fig. 5. und hinterher sogleich die Verkehrung. Diese zu untersuchen, gehe man auf die Evolution des zweystimmigen Exempels bey Fig. 3. zurück, woraus man sehen wird, daß die beiden dazu gehörigen Stimmen, bey der Evolution des vierstimmigen Exempels unter Fig. 5., die beiden äußersten Stimmen ausmachen, und auf eben die Art, als das Hauptexempel bey dieser Figur. 5. mit Terzen vermehrt sind.

Zweytes Exempel.

Die Hauptcomposition steht Tab. LXI. Fig. 4. sammt der Verkehrung. Vierstimmig findet man sie bey Fig. 6. und hinterher sogleich die Verkehrung. Da die Terzen sowohl in Decimen als Sexten verwandelt werden können, so sehe man davon einige Proben bey Fig. 7. 8. 9. und 10. Man kann dabey den Contrapunkt in der Octave und Decime, wo eben dieses Exempel vorkommt, nachlesen.

Drittes Exempel.

Dieses ist ein mit seiner Verkehrung bey Fig. 11. befindlicher Canon, wovon die Baß- und Diskantstimme die Hauptcomposition haben, indem der Alt und Tenor nichts als terzen- oder decimenweise zugefügte Stimmen enthalten. Man kann nach Anleitung des vorhergehenden Exempels die übrigen Versetzungen nach Belieben dazu machen.

Sechster Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Decima Tertia oder Sexte.

§. 1.

Wenn die Oberstimme gegen die unterste eine Decima Tertia oder Sexte tiefer, oder die Unterstimme gegen die oberste eine Decima Tertia oder Sexte höher verkehrt wird, so nennt man eine solche Composition einen doppelten Contrapunkt in der Decima Tertia oder Sexte.

Exempel.

Es steht dasselbe Tab. LXI. Fig. 12. Die Verkehrung in die tiefe Decima Tertia folgt gleich hinterher, und wird auf den beiden ersten Systemen der Tab. LXII fortgesetzt. Tab. LXII. Fig. 23 ist es in die Sexte verkehrt, und die Versetzung desselben gleich hinterher zu finden.

§. 2.

Die Veränderung der Intervalle bey der Verkehrung ist aus folgenden Ziffern zu ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.
13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlaßt folgende Regeln:

1) Auf der Grundnote der Secunde muß entweder die Sexte, wie bey Tab. LXII. Fig. 4. und 9., oder die Octave, welches auch der Einklang seyn kann, wie bey Fig. 8., vorhergehen, oder sie muß selber als Sexte, wie bey Fig. 10., oder als Einklang, welches auch eine Octave seyn kann, vorherliegen, wie bey Fig. 7.; in allen Fällen muß sie in die Sexte sich auflösen, wie aus den angeführten Exempeln zu ersehen ist. Bey Fig. 11. findet man die Secunde noch auf eine andere Art gebraucht.

2) Die Terz muß entweder als Octave vorherliegen und hernach in ebendieselbe sich auflösen, wie bey Fig. 1. Tab. LXII., ingleichen bey Fig. 6., oder es muß auf ihrer Grundnote die Octave vorhergehen, wie bey Fig. 5. zum Anfange, wo die Auflösung sogleich in ebendasselbe Intervall erfolgt.

3) Die Quarte wird unterwärts durch die Sexte vorbereitet, wie Fig. 1. Tab. LXII., oder durch die Octave, wie Fig. 25., oder sie wird oberwärts durch eben diese Intervalle vorbereitet, wie bey Fig. 5.; in beiden Fällen resolvirt sie in die Sexte, wie Fig. 6. und 11. oder auf die Art, wie Fig. 5.

4) Die Quinte wird entweder unten gebunden, wie bey Fig. 2., oder oben, wie bey Fig. 8. 9. In beiden Fällen löset sie sich in die Octave, wie bey Fig. 4. 8. und 9., oder in die Sexte auf, wie bey Fig. 3.

6) Zwey Serten können nicht hintereinander genommen werden in gerader Bewegung, weil zwey Octaven daraus entstehen.

7) Die Septime wird nicht gebraucht, weil sie ihre richtige Auflösung nicht bekommen kann, außer im Durchgehen.

8) Die None muß mit der Sexte vorbereitet und in ebendieselbe oder in die Octave resolvirt werden, wie bey Fig. 2. 3. 7. Bey diesen zwey letzten Figuren wird sie durch eine Quinte vorbereitet.

10) Mit der Decime, Undecime und Duodecime hat es eben die Bewandniß, als mit der Terz, Quarte und Quinte.

§. 3.

Die Gränzen dieses Contrapunkts sind die Decima Tertia. Werden sie überschritten, so wird es bey der Verkehrung in Ansehung der Gegenstimme, wie mit den vorigen Contrapunkten, gehalten.

Siebenter Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Decima Quarta oder der Septime.

§. 1.

Wenn die Oberstimme gegen die unterste eine Decima Quarta oder Septime tiefer, oder, welches einerley ist, die Unterstimme gegen die oberste eine Decima Quarta oder Septime höher verkehrt wird, so heißt eine solche Composition ein doppelter Contrapunkt in der Decima Quarta oder Septime.

Exempel.

Dieses steht Tab. LXII. Fig. 12. sammt der Verkehrung in die tiefe Decima Quarta. Die Versetzung in die Septime sieht man bey Fig. 24.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung sieht man aus folgenden Zahlen

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.
14. 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlaßt folgende Regeln:

1) Der Einklang sowohl, als die Octave, muß unten gebunden werden, und hernach in die Terz oder Quinte sich auflösen, wie bey Fig. 15. 16. und 17.

2) Die Secunde muß entweder unterwärts gebunden werden, wie bey Fig. 18. 19. und 20., oder oberwärts, wie bey Fig. 21 und 22. In beiden Fällen resolvirt sie sich in die Terz.

3) Zwey Terzen können hintereinander in gerader Bewegung nicht gebraucht werden, weil Quinten daraus werden.

4) Die Quarte muß entweder unten gebunden werden, wie bey Fig. 27., oder oberwärts, wie bey Fig. 26., und in beiden Fällen der untere Theil einen Grad zur Auflösung herabgehen, wie man aus vorhergehenden Exempeln sieht.

5) Die Sexte muß entweder unten gebunden werden, wie bey Fig. 13. 14. 21. 22., oder oberwärts, wie bey Fig. 19. 20., und in beiden Fällen in die Quinte oder Terz sich auflösen, wie man daselbst sieht.

6) Die Septime wird oben gebunden und hernach in die Quinte oder Terz aufgelöst, wie bey Fig. 15. 16. 17.

7) Die None wird oben gebunden, und hernach in die Quinte oder Terz resolvirt, wie bey Fig. 13. 14.

8) Mit der Decime, Undecime, Duodecime, Decima Tertia und Decima Quarta hat es eben die Bewandniß, als mit der Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime.

§. 3.

Die Gränzen dieses Contrapunkts sind die Decima Quarta, und wenn man sie überschreitet, muß bey der Verkehrung in Ansehung der Gegenstimme, wie mit den vorigen Contrapunkten, verfahren werden.

Abhandlung

von

der Fuge

zweyter Theil.

Vorläufige Erinnerungen.

§. 1.

Wir sind im ersten Theile der Abhandlung von der Füge bey der Lehre vom doppelten Contrapunkt stehen geblieben, einer Lehre, die man nothwendig inne haben muß, wenn man, ich will nicht sagen mit zwey Subjecten, sondern nur mit einem Subject eine Fuge setzen will. Man componirt aber auch Fugen mit mehrern Sätzen als zweyen; man componirt Fugen, wo die Sätze nicht allein in der ähnlichen, sondern auch in der unähnlichen Bewegung unter sich verwechselt werden; man componirt Fugen nicht allein für Instrumente, sondern auch für die Singstimme, und bey allem diesen hat man den Canon nöthig. Wir wollen also alles dieses in gegenwärtigem zweyten Theile nachholen.

§. 2.

Da ich im ersten Theile der Abhandlung, bey der Erklärung der verschiednen Gattungen des Contrapunkts, nicht allein von drey- und vierstimmigen Doppelcontrapunkten gesprochen, sondern auch durch ein hinzugefügtes ꝛc. zu verstehen gegeben habe, daß es noch Doppelcontrapunkte von mehr als vier Stimmen gäbe; so ist diese Stelle nicht nur denjenigen anstößig gewesen, welche nur den doppelten Contrapunkt im engen Verstande, d. i. einen der Verkehrung fahigen zweystimmigen Satz kennen, sondern auch Männer von mehrerer Einsicht haben dawider einwenden wollen, es wäre nicht möglich, mehr als vier Sätze gegen einander zu verwechseln, und folglich mit mehr als vier Sätzen eine Doppelfuge zu componiren. Die erstern werden hiermit von der Möglichkeit drey- und vierdoppelt verkehrter Sätze durch hinreichende Beyspiele überführt werden. Die letztern aber, ohne sie auf solche Werke zu verweisen, wo sie Fugen mit fünf, sechs und mehrern Subjecten finden können, werden nur gefragt, ob sie niemals fünf- sechs- und mehrstimmige Zirkelcanons, und zwar besonders Canons von dieser Art in der Octave gesehen haben? Sind denn da nicht so viele Sätze oder Themata vorhanden, als der Canon Stimmen hat? Das neue Thema fängt allezeit in der vorhergehenden Stimme an derjenigen Stelle an, wo die folgende Stimme eintritt. Zum Beweise sehe man die bey Fig. 5. Tab. I. und bey Fig. 4. Tab. VI. befindlichen Canons. Die Anzahl der Intervallen, woraus der vollkommne Dreyklang und der Septimenaccord besteht, beweist nichts. Man müßte sonst überhaupt mit nicht mehr als drey oder vier Stimmen componiren können. So wenig nun in einer freyen Composition der obligate Satz mit drey oder vier Stimmen aufhört, so wenig hört er in der canonischen und contrapunktischen Schreibart damit auf. Wenn dieses oder jenes Intervall in einer sehr vielstimmigen Composition auch sechsmal verdoppelt wäre, so nimmt ja hernach jede Stimme bey der Fortbewegung dieses Intervalls einen andern Gang, und daher entsteht die Verschiedenheit oder das Obligate der Stimmen. Wie es aber hier mit einem drey- oder vierstimmigen Canon zu-

geht, so geht es auch mit vielstimmigern Canons zu. Daß man aber insgemein nur mit zweyen, aufs höchste mit drey oder vier Thematen eine Fuge ausarbeitet, rührt daher, weil gar zu viele Themata dem Gehöre unfaßlich werden, und man lieber durch etwas weniger schwere Ausarbeitungen vergnügen, als durch zu viele Kunst undeutlich, und dadurch verdrießlich werden will. Wir haben es also in der Fortsetzung der Lehre vom doppelten Contrapunkte (in weitläuftigem Verstande) bey den drey- und vierdoppelten Verkehrungen einer Composition bewenden lassen, da wir versichert sind, daß demjenigen, der den vierstimmigen Satz versteht, und diese Arten der Verkehrung derselben in seine Gewalt gebracht hat, es nicht schwer fallen wird, zur Lust oder Uebung weiter zu gehen, und fünf- sechs- sieben- ja mehrfache Contrapunkte, so gut als einen zweystimmigen, und daraus eine Fuge von soviel Subjecten zu verfertigen. Es wird indessen anzurathen seyn, daß man zu bequemerer Handhabung der Sätze, zu Fugen mit mehrern Sätzen allezeit eine Stimme mehr nimmt, als Sätze darin stecken. So wird z. E. eine Fuge mit vier Subjecten bequemer und besser fünf- oder gar sechsstimmig, als mit eben soviel Stimmen zu verfertigen seyn. Die übrigen Stimmen dienen dann allezeit da, wo es nöthig ist, zur Füllung oder Bedeckung, zumal da in dieser schweren Schreibart hin und wieder eine vollständige Harmonie vermißt, und die Terz insbesondere sehr oft verdoppelt wird. Doch wird dieser Mangel sowohl als das Außerordentliche in den Fortschreitungen, die man öfters wagen muß, durch die übrigen in dieser Schreibart befindlichen Vorzüge genugsam ersetzt werden. Dieser Meinung sind **Bononcini, Bernhardi, Theil, Stölzel** und viele andere.

§. 3.

Daß wir von jedem contrapunktischen Exempel nicht alle mögliche Verkehrungen aufgezeichnet haben, ist deswegen geschehen, weil gar zu viel Raum dazu erfoderlich gewesen wäre, und weil man nach Anleitung der vorhandnen Verkehrungen leicht die übrigen dazu finden kann. Es wird auch wohl manchmal am Schlusse eines Exempels in dieser oder jener Stimme ein gewisses Intervall, der guten Harmonie wegen, in mancher Verkehrung verändert werden müssen. Dies erinnere ich deswegen, damit man dieses nicht etwan für eine Uebersicht halte. Da man im Laufe der Fuge diesen oder jenen Satz, bey der Zusammenbringung derselben, nach Belieben abbrechen kann, weil ja ein Thema nicht eben so lang zu seyn braucht, als das andere, und nicht alles bis zum Ende des letzten Satzes verkehrt werden darf, (wie man zum Beweise dessen die Frescobaldischen, Frobergerischen und Bachischen Werke nachsehen kann,) so haben wir hier mit gleicher Freyheit zu verfahren die Befugniß gehabt. Doch man wird nicht über drey Exempel finden, wo besagte Veränderung nöthig ist.

§. 4.

Daß die verschiedenen Sätze sowohl in Ansehung des Eintritts, wofern nicht andere Ursachen das Gegentheil hierbey veranlassen, als in Ansehung der Fortbewegung der Noten, so viel möglich von einander unterschieden seyn müssen, ist schon im ersten Theile gesagt worden, verdient aber hier aufs neue wiederholt zu werden. Uebrigens werden die Sätze nach ihren Eintritten gezählt, und der erste ist allezeit derjenige, welcher in den übereinander gesetzten Stimmen anfängt, der nachfolgende der zweyte, u. s. w., der Satz stehe, in was für einer Stimme er wolle.

Das erste Hauptstück.

Von dem dreydoppelten Contrapunkt.

§. 1.

Wenn drey verschiedne Stimmen so unter einander verwechselt werden können, daß jede zur ersten, andern oder dritten, das ist, zum Diskant, zur Mittelstimme oder zum Basse werden kann, so nennt man eine solche Composition einen **dreydoppelten** oder **dreyfachen Contrapunkt.**

§. 2.

Die Ausarbeitung eines solchen Contrapunkts kann entweder **nach den Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave allein**, oder **zugleich nach andern Arten des doppelten Contrapunkts**, d. i. vermischt geschehen.

Erster Abschnitt.

Vom dreydoppelten Contrapunkt in der Octave.

§. 1.

Eine Stimme wird hier gegen die andere nach den Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave ausgearbeitet. Also können, außer allen consonirenden Sätzen, auch die dissonirenden darin Statt finden. Doch ist in Ansehung der letztern darauf zu sehen, daß kein dissonirender Satz zum Vorschein komme, der in der Verkehrung eine ungeschickte Gestalt erhalte, z. E. der Nonenaccord. Ferner kann keine Parthie gegen die andere zwey Quarten hintereinander machen, weil die Quarten zu Quinten werden; und die Quinte darf nicht anders, als wie eine Dissonanz gehandhabt werden, weil in der Verkehrung die Quarte daraus entsteht; dies erfodert die Strenge der harmonischen Regeln. Doch es braucht dieser Erinnerungen nicht,

wenn man weiß, daß eine Stimme gegen die andere durchaus nach dem Contrapunkt in der Octave gesetzt werden müsse.

§. 2.

Jeder streng ausgearbeitete Satz leidet sechs **Versetzungen**, worunter die drey ersten als **Hauptversetzungen**, die übrigen drey als **Nebenversetzungen** anzusehen sind. Man kann sich die drey Hauptversetzungen in folgenden Zahlen, die, wie man sieht, auf die Stimmen, nicht aber auf die Sätze weisen, vorstellen.

Erste Hauptversetzung	1. Diskant. 2. Mittelstimme. 3. Baß.
Zweyte Hauptversetzung	3. Baß. 1. Diskant. 2. Mittelstimme.
Dritte Hauptversetzung	2. Mittelstimme. 3. Baß. 1. Diskant.

Jede von diesen Hauptversetzungen hat eine Nebenversetzung, die man erhält,

1) wenn bey bleibendem Basse die höchste und die mittelste Stimme unter sich verwechselt werden, als:
   2. Mittelstimme.
   1. Diskant.
   3. Baß.

2) wenn bey bleibender Mittelstimme die höchste und die tiefste unter sich verwechselt werden, als:
   1. Diskant.
   3. Baß.
   2. Mittelstimme.

3) wenn bey bleibendem Diskant die mittelste und tiefste Stimme unter sich versetzt werden, als:
   3. Baß.
   2. Mittelstimme.
   1. Diskant.

Einige Exempel folgen hier.

Erstes Exempel.

Die Hauptcomposition steht Tab. I. Fig. 1., und Fig. 2. und 3. enthalten die Verkehrungen derselben. Da nun jede Figur die Hauptcomposition abgeben kann, und eine gegen die andere alsdann eine Hauptversetzung ausmacht, so kann man hier in einem Augenblicke die

drey möglichen Hauptverkehrungen eines dreyfachen Satzes übersehen. Die Nebenversetzungen kann man nach vorhergegebner Anleitung selbst machen.

Zweytes Exempel.

Die drey Sätze hierzu stehen Tab. I. Fig. 4., und man sieht sie mit ihren Hauptverkehrungen bey der folgenden Fig. 5. mit einem kleinen Zusatz in einen Canon in der Octave gebracht. Wer es versuchen will, kann nach dieser Art sowohl das vorhergehende als die folgenden Exempel dreyfacher Sätze von dieser Gattung zu seiner Uebung in einen Canon bringen. Es ist gleich viel, mit welchem Satze derselbe anhebe, mit dem ersten, zweyten oder dritten, wenn nur die folgende Stimme der vorhergehenden auf eine ähnliche Art nachfolgt, und die Sätze einer reinen Verkehrung fähig sind. Daß die Zusätze ebenfalls eine reine Verkehrung zulassen müssen, versteht sich von selbst.

Drittes Exempel.

Man findet es bey Fig. 6. Tab. I., die Verkehrungen bey Fig. 7. dieser Tabelle, und bey Fig. 1. der folgenden Tab. II.

Viertes Exempel.

Dieses steht Tab. II. Fig. 2., und bey Fig. 3. und 4. hat man die Verkehrung. In allen diesen Exempeln sieht man, daß die höchste Stimme zur mittelsten und tiefsten, die mittelste zur höchsten und tiefsten, und die tiefste zur höchsten und mittelsten wird.

Anmerkung.

Man pflegt öfters den dreydoppelten Contrapunkt von dieser Gattung mit einer tiefen Nebenstimme, und folglich vierstimmig auszuarbeiten. Hier bedarf es der Vorsicht mit der Quinte in den drey contrapunktirenden obersten Stimmen nicht, sie wird ordentlich gebraucht. Doch hat man sich darin vor zwey Quarten hintereinander zu hüten, weil sie in der Verwechslung dieser drey Stimmen unter sich zu zwey Quinten werden. Hingegen können hier nunmehr alle Arten dissonirender Sätze ohne Unterschied, Nonenaccorde u. d. g. ohne Gefahr und vortheilhaft gebraucht werden, weil das Fundament unverrückt stehen bleibt. Man sehe hiervon ein Exempel Tab. V. Fig. 2. Die Verkehrungen sind zur Ersparung des Raumes weggelassen worden. Jeder kann sie nach Belieben zu seiner eignen Uebung selbst versuchen. Doch werden nur die drey obersten Stimmen nach vorhingegebner Anleitung unter sich verwechselt, und die tiefe Nebenstimme, die unter besagter Figur mit Bassus Continuus bezeichnet steht, bleibt bey jeder Verwechslung an ihrem Orte, wie man in einem Exempel von gleicher Art bey Fig. 2. Tab. XXXI. sehen kann.

Zweyter Abschnitt.

Vom vermischten dreydoppelten Contrapunkte.

Ein vermischter dreydoppelter Contrapunkt heißt diejenige Composition, die nicht allein ad Octavam, sondern auch nach andern Gattungen des doppelten Contrapunkts verkehrt werden kann. Da es nun außer dem Contrapunkt in der Octave noch sechs andere Gattungen des doppelten Contrapunkts giebt, wie aus dem ersten Theile der Abhandlung bekannt ist, und wovon bald diese, bald jene mit der andern vermischt werden kann; so erkennt man zwar hieraus leicht, daß es gar vielerley Arten des vermischten dreydoppelten Contrapunkts geben könne. Die eine Vermischung ist aber nicht immer so passend, als die andere, wenn der Satz einen guten natürlichen Gesang und eine ungezwungne Harmonie haben soll. Wir überlassen es also einem Liebhaber, allerhand Arten der Vermischung zu wagen, und begnügen uns, demselben folgende zwey Arten als die bequemsten zur Probe vorzulegen. Wenn darin nicht alle Exempel der vorher erklärten sechsfachen Verkehrung ad Octavam fähig sind, so ist dieses theils nicht nöthig, weil man dieser sechsfachen Verkehrung nicht allezeit bedarf, und theils ist dieser Mangel durch die Verkehrungen nach andern Contrapunkten ersetzt.

Erste Art.

Man componirt zuvörderst einen solchen consonirenden zweystimmigen Satz, der vermittelst einer zugefügten Terz, wie im ersten Theile gelehrt wurde, dreystimmig gemacht werden kann. Ob die Hauptcomposition nun nach dem doppelten Contrapunkte in der Octave, der Decime oder Duodecime, oder gar nach andern geschehe, ist einerley, wie man im fünften Hauptstück dieses Theiles zur Genüge sehen wird. Doch sind die Verkehrungen in der Folge auch darnach einzurichten. Indessen ist es am leichtesten, wenn man den Contrapunkt in der Octave zum Grunde legt, und die Terzen entweder über die höchste oder über die tiefste Stimme hinzuthut. Diese hinzugefügte Stimme wird nun nachher durch allerhand melodische Figuren aus der Setzkunst, worin aber die erste und letzte Note einer Figur, nach Vorschrift der Grundcomposition, stets einerley seyn müssen, von derjenigen, aus der sie entspringt, unterschieden. Man kann hin und wieder, wenn man will, eine kleine Pause anbringen. Man kann die Terzen in Decimen und Sexten verändern. Aus einer größern Note macht man soviel kleinere, als es dem Werthe nach nöthig ist, und dadurch unterscheidet man dann einen Satz von dem andern, ob sie gleich im Grunde beide einerley sind. Folgendes Exempel wird die Sache deutlicher machen. Die Hauptcomposition steht Tab. LV. Fig. 3.; die unterste und mittelste Stimme machen einen der Verkehrung ad Octavam fähigen Hauptsatz aus. Die oberste Stimme läuft terzenweise mit der mittelsten mit. Diese oberste und mittelste Stimme sind der Verkehrung ad Duodecimam

und Octavam fähig. Die mittelste und unterste, ingleichen die oberste und unterste, gestatten eine Verwechslung ad Decimam, und ferner die oberste und unterste eine Verwechslung ad Duodecimam unter sich, wie dies Jeder sogleich übersehen kann. Es sind also drey Contrapunkte in diesem Satze enthalten. Hieraus entsteht nun der bey Fig. 1. Tab. V. befindliche dreydoppelte Satz, welcher hier in einer vierfachen Versetzung erscheint. Zuvörderst sieht man die Hauptcomposition, wo der erste Satz unten, der zweyte oben und der dritte in der Mitte steht. Bey (a) ist darauf das zweyte Thema eine Duodecime tiefer verkehrt worden. Bey (b) ist eine Versetzung ad Octavam, und bey (c), wo das dritte Thema um eine Terz erhöhet, und das zweyte um eine Decime erniedrigt wird, möchte man zwar dem Anscheine nach eine Verkehrung ad Decimam vermuthen. Diese ist aber nicht vorhanden. Denn die Intervallen kommen ad Duodecimam oder Quintam zu stehen, indem der Einklang in die Quinte, und die Secunde in die Quarte verändert wird. Die Verkehrung ad Decimam kann auch zwischen diesen beiden Stimmen nicht Statt finden, indem die Terzen zu Octaven werden würden. Hingegen ist das erste Thema gegen das dritte der Verkehrung ad Decimam fähig, und wie die drey Sätze dann gegen einander stehen würden, ist bey Fig. 4. Tab. LV. zu ersehen. Hier findet man aber, daß das dritte Thema in die tiefe Decime, mit dem aber zugleich das zweyte um eine Terz heruntergesetzt worden ist. Das erste Thema hingegen behält seine Intervalle, und wird nur um eine Octave erhöhet. Die Veränderung einiger Intervallen durch die Erniedrigungszeichen wird einen so wenig befremden, als bey der Versetzung ad Duodecimam geschehen seyn kann, wo ebenfalls die halben und ganzen Töne des Satzes nicht nachgemacht werden können. Doch diese Veränderungen sind aus der Lehre vom doppelten Contrapunkt schon bekannt.

Will man nun einen solchen dreydoppelten Contrapunkt verfertigen, so entwerfe man, wie gesagt, zuvörderst einen simpeln zweystimmigen Satz ad Octavam. Man nehme keine Intervalle, wovon die beyzufügende Terz mit der andern Parthie dissoniren möchte. Man verhüte, daß nicht zwey Consonanzen von einer Art in gerader Bewegung auf einander folgen. Ist dieses geschehen, so versuche man die Verkehrung der Stimmen ad Octavam, Decimam und Duodecimam zwey- und dreystimmig. Die besten darunter behält man zur Fuge, weil sie nicht immer alle von gleicher Güte seyn können, wiewohl man diesem Mangel durch eine Füllstimme abhelfen kann. Alsdann aber setzt man auch die Blumen hinzu, und sucht auf vorhin erklärte Art einen Satz von dem andern zu unterscheiden. Man braucht bey dieser Uebung und Untersuchung die Sätze nicht, wie hier, an einander zu hängen. Man kann es damit, wie mit den vorigen Exempeln halten, und so, wie man in dem folgenden Hauptstücke einen vierdoppelten Contrapunkt von dieser Gattung finden wird.

Zweyte Art.

Diese gründet sich ebenfalls auf keine anderen doppelten Contrapunkte, als die vorige. Sie wird aber auf eine andere Art darnach ausgearbeitet. Die Dissonanzen werden zwar hier nicht ganz und gar ausgeschlossen. Je consonirender aber die Sätze sind, desto bequemer und desto öfter können sie verkehrt werden. Jede Stimme muß zuvörderst gegen die andere a: Octavam verfertigt werden. Zwey Stimmen aber müssen besonders unter sich der Verkehrung ad Duodecimam, und, wenn man will, auch a: Decimam zugleich fähig seyn.

Erstes Exempel.

Davon steht die Hauptcomposition Tab. II. Fig. 5. Ad Octavam sind alle Stimmen gegen einander gesetzt, und ad Duodecimam kann die unterste gegen die mittelste und höchste, ingleichen die mittelste gegen die höchste verwechselt werden: (die Sexten zwischen der mittelsten und höchsten verdienen hier keine Aufmerksamkeit.) Dieser dreydoppelte Satz kann folglich nach allen beiden Contrapunkten verkehrt werden. Man sieht ihn zuerst ad Octavam bey Fig. 6. und 7. Tab. II. Bey Fig. 8. wird der dritte Satz in die höhere Duodecime, und bey Fig. 9. der erste Satz in die tiefere Duodecime verkehrt. Die übrigen Sätze bleiben, ob sie gleich in andere Stimmen versetzt werden. Bey Fig. 10. sind zwey Sätze zugleich in die Duodecime verkehrt worden, nämlich der erste und andere, und eben dieses geschieht bey Fig. 11. mit dem zweyten und dritten Satze. Der erste aber bleibt, ob er gleich in eine andere Stimme versetzt ist.

Zweytes Exempel.

Dies steht Tab. III. Fig. 1. Ad Octavam ist hier zuvörderst jede Stimme gegen die andre gesetzt. Daher kommen die Verkehrungen bey Fig. 2. und 3. Ad Duodecimam steht der zweyte Satz im Basse gegen die übrigen. Daher kommt die Verkehrung bey Fig. 4., wo der Baß zum Diskant gemacht und in die höhere Duodecime versetzt wird. Bey Fig. 5. ist der Diskant vermittelst der Verkehrung in die tiefere Duodecime zum Basse gemacht, mit dem aber zugleich die Mittelstimme um eine Quinte tiefer versetzt worden. Denn da sich zwischen der obersten und mittelsten Stimme bey Fig. 1. Sexten finden, diese aber nur unter gewissen Bedingungen, die hier nicht Statt finden, im Contrapunkt ad Duodecimam gebraucht werden können, so war diese Veränderung der Mittelstimme nöthig, und dadurch kommen diese beiden Sätze, der erste und dritte, nunmehr ad Octavam unter einander zu stehen, wie man aus der Vergleichung der Intervallen sehen kann. Denn die Sexten zwischen dem ersten und dritten Satz bey Fig. 1. werden bey Fig. 5. zu Terzen u. s. w. Ad Decimam sind endlich die oberste und die tiefste Stimme aus der Hauptcomposition gegen einander gesetzt, und daraus entspringen die Verkehrungen bey Fig. 6. und 7. Tab. III., wo man, um die Verkehrung zu finden, von den auf

dem obersten System zusammengeschriebnen zwey Stimmen die oberste weglassen muß. Diese vier Stimmen aber sind deswegen zusammengeschrieben worden, damit man sehe, wie ein solcher dreydoppelter Satz, vermittelst einer zugefügten Terz, auch **vierstimmig** ausgeübt werden könne. Dabey giebt der Augenschein, daß das erste Quatuor bey Fig. 6. aus der vorhergehenden Fig. 4., und das letzte aus Fig. 5. entspringt. Die hier und an ähnlichen Stellen genommenen harmonischen Freyheiten getraue ich mir sowohl mit Gründen als mit dem Ansehen großer Männer zu verantworten, wenn ich etwan zur Rechenschaft gefodert werden sollte, wie ich zum voraus insbesondere gegen diejenigen erinnere, die den Contrapunkt erst aus meinem Buche lernen werden, um mich hernach zu beurtheilen, ob ich ihn auch recht gelehrt habe.

Drittes Exempel.

Dieses steht bey Fig. 8. Tab. III. Ad Octavam ist es verkehrt bey der folgenden Fig. 9. Ad Duodecimam steht der Baß gegen die mittlere und höchste Stimme. Die Probe davon giebt die Verkehrung bey Fig. 1. Tab. IV., wo der Baß vermittelst der Verkehrung in die höhere Duodecime zum Diskante wird. Bey Fig. 2. Tab. IV. wird der Diskant vermittelst der Verkehrung in die tiefere Duodecime zum Basse, und da der zweyte und dritte Satz in der Hauptcomposition Sexten gegen einander haben, so wird der zweyte Satz, damit er hier mit dem dritten wieder harmoniren könne, zugleich mit versetzt, und zwar eine Quarte höher, ob es auch gleich eine Quinte tiefer hätte geschehen können, wodurch denn diese beiden Stimmen, die den zweyten und dritten Satz haben, ad Octavam unter sich zu stehen kommen. Ad Decimam steht in der Hauptcomposition die mittlere gegen die höchste Stimme. Den Beweis davon findet man bey Fig. 3. Tab. IV., wo der Diskant vermittelst der Verkehrung in die tiefere Decime zum Basse wird. Wird nun der Diskant zugleich mit seinen ordentlichen Intervallen wiederholt, so wird der Satz dadurch **vierstimmig**, wie man bey besagter Figur sieht.

Viertes Exempel.

Dieses legt uns dar Fig. 4. Tab. IV. Hier ist erstlich zu merken, daß nur der zweyte und dritte Satz eigentlich ad Octavam stehen, nicht aber die übrigen gegen einander, wie man aus den vorhandnen Intervallen der Quinte wahrnimmt. Man kann also nicht viele Verkehrungen ad Octavam haben. Man sehe eine bey der Fig. 5. Tab. IV. Ad Duodecimam steht dieses Exempel bey der darauf folgenden Fig. 6., bey der die tiefste Stimme der Hauptcomposition durch die Verkehrung in die höhere Duodecime zur höchsten Stimme geworden. Bey Fig. 7. ist dieses Verfahren umgekehrt, und die höchste Stimme durch die Verkehrung in die tiefe Duodecime zum Basse geworden. Zu gleicher Zeit aber muß sich der zweyte Satz der Verkehrung unterwerfen, und sie geschieht hier um eine Quarte höher, ob sie gleich ebenfalls eine Quint tiefer möglich ist. Diese Verkehrung war deswegen nöthig, weil sonst der zweyte und dritte

Satz nicht harmonirt haben würden, indem sie, wie man bey Fig. 4. aus den zwischen ihnen befindlichen Sexten sieht, nicht nach dem Contrapunkt in der Duodecime gegen einander verfertigt sind. Hier bey Fig. 7. kommen also diese beiden Sätze, vermittelst vorgedachter Verkehrung, unter sich ad Octavam zu stehen. **Vierstimmig** sieht man dieses Exempel bey Fig. 8., wo die vierte hinzugefügte Stimme, die gerade die tiefste auf dem mit dem Altschlüssel bezeichneten System ist, sich auf den doppelten Contrapunkt in der Decime gründet. Man nehme den Diskant oder den dritten Satz von Fig. 4. und setze denselben gegen die beiden andern Sätze eine Decime herunter, um es deutlicher einzusehen.

Anmerkung.

Aus allen jetzt erklärten Exempeln erhellt übrigens, daß die einzigen Intervalle, deren man sich in dieser zweyten Art des dreydoppelten vermischten Contrapunkts bequem bedienen kann, die **Terz** und **Octave** in allen Stimmen, und dann die **Quinte** und **Sexte** in gewissen Stimmen sind. Die **Septime** geht auf die Art, wie sie bey Fig. 1. Tab. III. gebraucht ist, recht wohl, aber wenn keine gute Verkehrung daraus entsteht, so läßt man sie lieber weg. Bey den alten Contrapunktisten findet man gemeiniglich nichts als consonirende Sätze, und diese sind leichter und bequemer zur Verkehrung.

Das zweyte Hauptstück.

Vom vierdoppelten Contrapunkt.

§. 1.

Wenn vier unterschiedne Stimmen so unter einander verkehrt werden können, daß jede zur ersten, zweyten, dritten oder vierten, d. i. zum Diskant, Alt, Tenor oder Basse werden kann, so nennt man eine solche Composition einen **vierdoppelten** oder **vierfachen Contrapunkt.**

§. 2.

Die Ausarbeitung eines solchen Contrapunkts kann entweder **nach den Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave allein**, oder zugleich **nach andern Arten des doppelten Contrapunkts**, und also **vermischt** geschehen.

Erster Abschnitt.

Vom vierdoppelten Contrapunkt in der Octave.

Mit der Verfertigung dieses vierdoppelten Satzes wird es gerade, wie mit dem dreydoppelten gehalten. Eine Stimme muß gegen die andere ad Octavam stehen, und es finden also nicht

allein consonirende, sondern auch dissonirende Sätze darin Statt. Doch muß man diejenigen Dissonanzen verhüten, die in der Umkehrung das musikalische Bürgerrecht in dieser Schreibart noch nicht erhalten haben. Keine Parthie darf gegen die andern zwey Quarten hintereinander machen, weil daraus Quinten werden; und die Quinte kann nur als eine Dissonanz gehandhabt werden, weil sie in der Umkehrung zur Quarte wird, die nach der Strenge der harmonischen Regeln einer Vorbereitung und Auflösung bedarf. Doch alles dieses ist schon aus der Lehre vom doppelten Contrapunkte bekannt. Uebrigens ist jeder nach allen Regeln ausgearbeitete vierdoppelte Satz von dieser Art einer **vierundzwanzigfachen Verkehrung** fähig, worunter gleichwohl die **vier ersten nur Hauptversetzungen**, die **übrigen zwanzig** aber **Nebenversetzungen** sind. Man kann sich die vier Hauptversetzungen in folgenden Zahlen vorstellen, wovon die erste den Diskant, die zweyte den Alt, die dritte den Tenor und die vierte den Baß, nicht aber die Themata anzeigt, es müßten denn die Sätze in der Hauptcomposition so stehen, daß der erste im Diskant, der zweyte im Alte, der dritte im Tenor und der vierte im Basse wäre. Es werden aber die Sätze, die nach einander eintreten, wie schon gesagt, nach der Ordnung ihrer Eintritte gezählt.

Hauptversetzungen.

Die erste.	Die zweyte.	Die dritte.	Die vierte.
1.	4.	3.	2.
2.	1.	4.	3.
3.	2.	1.	4.
4.	3.	2.	1.

Jede dieser vier Hauptversetzungen hat fünf Nebenversetzungen, als:

1) wenn bey bleibendem Basse die drey übrigen, wie folgt, untereinander versetzt werden;

1) Nebenv.	2) Nebenv.	3) Nebenv.	4) Nebenv.	5) Nebenv.
3.	2.	3.	2.	1.
1.	3.	2.	1.	3.
2.	1.	1.	3.	2.
4.	4.	4.	4.	4.

2) wenn bey bleibendem Tenore die drey übrigen Stimmen, wie folgt, untereinander verwechselt werden;

1) Nebenv.	2) Nebenv.	3) Nebenv.	4) Nebenv.	5) Nebenv.
1.	1.	2.	4.	2.
2.	4.	4.	2.	1.
4.	2.	1.	1.	4.
3.	3.	3.	3.	3.

3) wenn bey bleibendem Alte die drey übrigen Stimmen folgendergestalt unter sich verwechselt werden;

1) Nebenv.	2) Nebenv.	3) Nebenv.	4) Nebenv.	5) Nebenv.
3.	1.	1.	4.	4.
1.	4.	3.	1.	3.
4.	3.	4.	3.	1.
2.	2.	2.	2.	2.

4) wenn bey bleibendem Diskante die drey übrigen Stimmen folgendergestalt unter sich verwechselt werden:

1) Nebenv.	2) Nebenv.	3) Nebenv.	4) Nebenv.	5) Nebenv.
2.	4.	4.	3.	3.
4.	3.	2.	4.	2.
3.	2.	3.	2.	4.
1.	1.	1.	1.	1.

Es ist aber gar nicht nöthig, daß ein vierdoppelter Satz allezeit alle vier Hauptversetzungen zulasse. Er bleibt immer ein guter brauchbarer contrapunktischer Satz, wenn er auch nur zwey Verkehrungen hat. So lange man aber etwas zur bloßen Uebung macht, so ist es gut, die Intervalle so zu stellen, daß alle vier Hauptverkehrungen herauskommen; denn wo diese vorhanden sind, da hat man zugleich alle zwanzig Nebenversetzungen, und mehrere sind von einem solchen Satze ad Octavam nicht möglich.

Erstes Exempel.

Dieses fängt Tab. V. Fig. 4. an, und endigt sich auf der folgenden Tabelle. Die Melodie und Bewegung, wodurch sich ein Satz von dem andern unterscheidet, fällt nebst den verschiednen Eintritten sogleich in die Augen. Wer Lust hat, kann den hier befindlichen Verkehrungen, die man Tab. VI. Fig. 1. 2. und 3. findet, und die, indem eine jede die Hauptcomposition seyn kann, mit der Fig. 4. der vorigen Tabelle die vier Hauptverkehrungen dieses Contrapunkts ausmachen, die zwanzig übrigen Nebenversetzungen zur Uebung hinzufügen.

Zweytes Exempel.

Dies legt uns Fig. 4. Tab. VI. und der Anfang der folgenden Tabelle VII. in einem Zirkelcanon in der Octave dar. Man betrachte zuvörderst die vier Themata für sich bey Fig. 1. Tab. VII., um alsdann die Art, wie man einen Canon daraus machen kann, und die Verkehrungen der Sätze desto besser zu prüfen.

Drittes Exempel.

Dieses ist Tab. IX. Fig. 3. zu finden, und ebenfalls aller vierundzwanzig Versetzungen fähig, womit man nach Anleitung voriger Exempel die Probe machen kann.

Anmerkung.

Wenn man diesen vierdoppelten Contrapunkt mit einer tiefen Nebenstimme bedecken, und folglich fünfstimmig ausarbeiten will, so wird die Verfertigung desselben leichter seyn. Die Grundstimme bleibt dann unverrückt an ihrem Orte, ohne in eine andere Stimme versetzt zu werden, und die vier übrigen Stimmen werden bloß unter sich verwechselt. Hier bedarf es alsdann der Vorsicht mit der Quinte nicht. Doch müssen zwey Quarten hintereinander stets vermieden werden. Dafür hat man den Vortheil, daß man alle Arten dissonirender Sätze ohne Unterschied, Nonenaccorde und dergleichen, ohne Gefahr brauchen kann, indem die stehenbleibende Grundstimme die Reinigkeit und gute Harmonie des Satzes erhält. Wir geben hiervon das Tab. V Fig. 3. befindliche Exempel, wovon sich die vier obersten Stimmen, bey unverrücktem Basse, vierundzwanzigmal verändern lassen.

Zweyter Abschnitt.

Vom vermischten vierdoppelten Contrapunkt.

Ein vermischter vierdoppelter Contrapunkt heißt diejenige Composition, die nicht allein ad Octavam, sondern nach andern Contrapunkten ebenfalls verkehrt werden kann. Da es mit dessen verschiednen Gattungen eben so, wie mit dem dreydoppelten Contrapunkte von dieser Art, beschaffen ist; so beziehen wir uns auf das, was hiervon im vorhergehenden Hauptstücke gesagt ist, und tragen hier nur folgende zwey Arten vor.

Erste Art.

Man componirt zuvörderst einen simpeln zweystimmigen consonirenden Satz, nach demjenigen Contrapunkt, der aus einem Duo ein Quatuor macht, und untersucht, wenn dieses geschehen ist, die Verkehrung desselben. Darauf unterscheidet man die beiden hinzugefügten Stimmen auf obenbeschriebne Art von einander, und alsdann ist der vierdoppelte Satz fertig. Zum Beyspiel sehe man Fig. 8. Tab. IX., wo die oberste und unterste Stimme die zweystimmige Hauptcomposition enthalten, und die beiden mittelsten Stimmen die terzenweise zugefügten Stimmen sind, wie man aus den Ziffern, womit die Ordnung der Sätze angedeutet ist, sehen kann. Da die höchste Stimme ihre Terz unterwärts, und die unterste ihre Terz ober-

wärts erhält (welche Terzen doch hier sogleich in Decimen verwandelt sind), so sieht man, daß die Hauptcomposition ad Duodecimam ist, und wir verweisen allenfalls den Leser auf die Lehre vom doppelten Contrapunkte in der Duodecime zurück, um sich dessen zu vergewissern, wiewohl man, wenn man zwey andere Stimmen zur Hauptcomposition annehmen will, den Proceß auch ad Decimam oder Octavam zurückführen kann. Es ist gleichviel. Daß in der nunmehr hier befindlichen vierstimmigen Composition sowohl der erste und dritte, als der zweyte und vierte Satz, so gut als der erste und zweyte, oder der dritte und vierte ad Duodecimam versetzt werden können, wird man bey der Untersuchung wahrnehmen. Der Verkehrung ad Octavam sind fähig der erste und vierte Satz, der dritte und zweyte, ferner der zweyte und vierte, und der erste und dritte. (Man merke wohl, daß wir allezeit von Sätzen und nicht von Stimmen sprechen.) Der Versetzung ad Decimam sind fähig der erste und zweyte, ferner der dritte und vierte, und hierin ist der Grund der terzen- oder decimenweise zugefügten Stimmen enthalten. Es liegen also drey Contrapunkte in diesem Exempel. Man findet dasselbe mit den nöthigen melodischen Veränderungen bey Fig. 4. Tab. IX. zum vierdoppelten Hauptsatze festgesetzt. Darauf wird derselbe bey Fig. 5. zuvörderst ad Octavam so versetzt, daß die höchste Stimme zur tiefsten, die tiefste zur höchsten, die zweyte zur dritten und die dritte zur zweyten geworden ist. Bey Fig. 6. wird die zweyte Stimme (allezeit von oben an gerechnet) vermittelst der Verkehrung in die tiefe Duodecime zum Basse, die höchste zur zweyten, der Baß zur dritten, und die dritte zur höchsten, jedoch mit einer Versetzung in die höhere Undecime. Bey Fig. 7. wird die oberste zur dritten und die tiefste zur zweyten Stimme. Die dritte Stimme wird zum Basse, jedoch mit einer Versetzung in die Unterquinte, und die zweyte Stimme wird zum Diskant, jedoch mit einer Verkehrung in die Oberundecime.

Auf ähnliche Art läßt sich die vierfache Composition bey Fig. 1. Tab. X. verkehren, welches zur Ersparung des Raumes hier weggelassen ist. Man kann übrigens hierbey nachlesen, was im vorhergehenden Hauptstücke von der Verfertigung eines dreydoppelten Contrapunkts dieser Art gesagt worden ist.

Zweyte Art.

Die leichteste und bequemste ist, die verschiednen Sätze so übereinander zu bauen,

a) daß der Baß gegen alle Stimmen, und folglich umgekehrt alle Stimmen gegen den Baß nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave gegen einander versetzt werden können;

b) daß der Diskant gegen den Alt, und umgekehrt der Alt gegen den Diskant der Versetzung ad Duodecimam unter sich fähig sey.

Aus der Beobachtung dieser beiden Stücke nach der Strenge entspringt der beste vierdoppelte Contrapunkt, wie man aus dem bey Fig. 2. Tab. VII. befindlichen Exempel sieht, welches seiner häufigen Verkehrungen ungeachtet keinem freyen Satze an Biegsamkeit und fließen-

den Wesen bey aller darin liegenden Harmonie, so wenig als das Tab. V. Fig. 4. gegebene, etwas nachstehen wird. Es kann aber über **vierundvierzigmal** verkehrt werden. Die **vier Hauptverkehrungen** ad Octavam sind bey Fig. 3. 4. und 5. in Vergleichung mit Fig. 2. auf dieser Tab. VII. zu ersehen. Wie man die **zwanzig Nebenverkehrungen** darzu finden könne, ist bekannt. Ad Duodecimam findet man dieses Exempel bey Fig. 1. Tab. VIII., wo der Baß vermittelst der Verkehrung in die höhere Duodecime zum Diskante wird, die übrigen Sätze aber bleiben, ob sie gleich in andere Stimmen versetzt sind. Diese Figur läßt nun wieder bey bleibendem Basse, mit bloßer Verkehrung der drey Oberstimmen, sechs Verkehrungen zu, welches also schon **dreyßig Veränderungen** macht. Will man hernach die beiden Mittelstimmen wechselsweise zum Basse nehmen, und die erste und tiefste wechselsweise in die Mitte bringen, so hat man noch vier Veränderungen mehr, und also nunmehr ihrer **vierunddreyßig** an der Zahl. Wir gehen zur Fig. 2. Tab. VIII., wo zwar alle Sätze in ihrer Stimme bleiben, so wie in der Hauptcomposition, wo aber ihrer drey zugleich in andere Intervalle versetzt werden. Der Diskant nämlich, der Tenor und der Baß werden eine Quarte höher versetzt, und der einzige Alt behält seine Intervalle. Diese Figur ist nun wiederum, bey bleibendem Fundamente, der sechs bekannten Versetzungen zwischen den drey obersten Stimmen fähig, welches denn nunmehro schon **vierzig Veränderungen** macht. Da nun ebenfalls sowohl der Diskant als die dritte Stimme oder der Tenor, der hier den Altschlüssel hat, wechselsweise zum Basse dienen kann, und dagegen die beiden übrigen Stimmen in der Mitte wechselsweise erscheinen können, so hat man wieder vier Veränderungen, deren Anzahl sich nunmehr auf **vierundvierzig** beläuft. Es sollte uns leicht seyn, noch ein Dutzend reiner Verkehrungen, wo nicht mehrere, hinzuzufügen. Diese aber wollen wir dem Nachdenken des Kunstverständigen überlassen. Wer so weit ist, daß er diese versteht, dem wird es nicht schwer fallen, die übrigen darzu zu finden; dem Unwissenden aber würde auch mit der Erklärung wenig gedient seyn.

Wir gehen zu einem **andern Exempel** eines vermischten vierdoppelten Contrapunkts fort. Dieses steht Tab. VIII. Fig. 3., welches zwar ebenfalls ad Octavam und Duodecimam, aber mit mehr Freyheit, componirt ist; (welche Stimmen aber nach diesen beiden Contrapunkten gesetzt sind, wird man leicht selbst finden können.) Es verträgt dieserwegen und zwar besonders wegen des darin befindlichen Nonensatzes nicht die Hauptverkehrungen ad Octavam, sondern nur einige Nebenverkehrungen. Man läßt nämlich den Baß an seinem Orte, und verwechselt die drey obersten Stimmen unter sich allein. Bey der Versetzung ad Duodecimam Fig. 4. Tab. VIII., wo der Baß zum Diskant gemacht, und in die Oberduodecime verkehrt wird, mußte auch zugleich der Diskant, und zwar eine Quarte tiefer, mit verkehrt werden, weil sie der Verkehrung ad Duodecimam unter sich nicht fähig sind. Durch diese Veränderung

aber kommen sie nunmehr ad Octavam unter sich zu stehen, wie aus der Vergleichung der beiden Parthieen erhellt, da z. E. aus den Sexten, die das erste und zweyte Thema bey Fig. 3. unter sich machen, bey Fig. 4. Terzen werden, u. s. w. Diese Fig. 4. läßt verschiedne Verkehrungen ad Octavam zu, die wir des Raumes wegen hier übergehen, um ein drittes Exempel anzusehen.

Dieses steht Tab. VIII. Fig. 5., wo wegen der darin befindlichen Intervallen der Quarte und Quinte nicht alle Stimmen zum Grunde gesetzt werden können, und wo man folglich zu den Nebenverkehrungen seine Zuflucht nehmen muß. Eine Hauptverkehrung ad Octavam sehe man Tab. IX. Fig. 1. Bey der folgenden Fig. 2. findet sich eine Verkehrung in die tiefere Decime, worin nämlich die dritte Stimme aus der Hauptcomposition verändert wird. Indem aber der dritte und vierte Satz in der Hauptcomposition hin und wieder in Terzen fortgehen, und folglich nicht ad Decimam verkehrt werden können, so wird der vierte Satz zugleich um eine Sexte erhöhet, durch welches Verfahren die Intervalle, so wie zuvor, einerley bleiben.

Anmerkung.

Aus den vorhergehenden Exempeln sieht man, daß es bey der Verfertigung eines vermischten vierdoppelten Contrapunkts dieser Art darauf ankommt, daß 1) alle Stimmen soviel möglich unter sich ad Octavam gesetzt werden, 2) daß zwey andere Stimmen darunter zugleich einer Versetzung ad Duodecimam, oder, wenn man will, nach einem andern Contrapunkte, zugleich fähig sind. Welche zwey Stimmen dieses eigentlich treffe, ist einerley. Die Verkehrungen aber müssen in der Folge darnach eingerichtet werden, wie man nicht anders als durch Versuche finden kann. Der Arten von Vermischungen sind zu viele, als daß man sie alle in ein Verzeichniß bringen könnte. Die Hauptsache ist, daß man alle sieben Gattungen des doppelten Contrapunkts, insbesondere aber den ad Duodecimam und Decimam nebst dem ad Octavam wohl inne haben muß, ohne welche drey Contrapunkte man in dieser Art der Setzkunst wenig leisten wird. Der ad Octavam ist nicht genug, und die ad Decimam und Duodecimam können ohne jenen wenig gebraucht werden. Einer bietet dem andern die Hand, und bey der Vermischung kommt es darauf an, die Stimmen in solchen Intervallen fortgehen zu lassen, die in allen drey Contrapunkten auf eine gewisse Weise zugleich Statt finden können.

Das dritte Hauptstück.

Vom doppeltverkehrten Contrapunkt.

§. 1.

Eine Composition, die nebst der Verkehrung der Stimmen zugleich die Gegenbewegung zuläßt, heißt ein **doppeltverkehrter Contrapunkt**, oder ein **doppelter Contrapunkt in der Gegenbewegung.**

§. 2.

Da die Gegenbewegung frey oder strenge ist, folglich jeder Satz auf zweyerley Art verkehrt werden kann, so hat man hier die in der Lehre von der Nachahmung im §. 4. des ersten Hauptstücks im ersten Theile gegebene Anleitung nachzulesen, um zu wissen, mit was für einem Tone aus der Leiter man die Gegenbewegung anzufangen habe, wenn man den Satz in die strenge Gegenbewegung versetzen, und alle halben und ganzen Töne, welche in der freyen Gegenbewegung nicht durchgehends einerley bleiben, nach der Ordnung erhalten will.

§. 3.

In Ansehung dieser letztern merke man überhaupt, daß die folgenden beiden die gewöhnlichsten und bequemsten sind.

Die erste ist, wenn der Haupton des Stücks wieder zum Haupttone, die Secunda Toni zur Septima Toni wird, u. s. w. das ist, wenn die auf- und absteigende Octave eines Tones gegen einander gestellt werden, wie man z. E. in C dur aus folgender Vorstellung sehen kann.

Absteigende Octave: c. h. a. g. f. e. d. c. **Aufsteigende Octave:** c. d. e. f. g. a. h. c.

Hier wird das c wieder zum c; das h zum d; das a zum e, u. s. w.

Die andere ist, wenn die Octave des Haupttons und die Octave der Dominante gegen einander gestellt werden, z. E. in C dur:

Aufsteigende Octave des Haupttons: c. d. e. f. g. a. h. c. **Absteigende Octave der Dom.** g. f. e. d. c. h. a. g.

Hier wird das g zum c; das d zum f, u. s. w.

Wenn man also einen Satz aus der Fuge in einen andern Ton verkehrt übersetzen will, so muß man sich zuvörderst die Hauptcomposition in diesem Tone einbilden, um darnach die Art der freyen Gegenbewegung anzustellen. Indessen kann man in einer Fuge bald die strenge bald die freye Gegenbewegung, und diese letztere wieder auf verschiedne Art, wechselsweise gebrau-

chen, nach Beschaffenheit der Umstände. Wenn man aber ein ganzes Stück vom Anfange bis zum Ende in die Gegenbewegung versetzen will, wovon man in der **Kunst der Fuge von J. S. Bach** zwey Exempel findet, (deren Anfang im zweyten und dritten Abschnitte dieses Hauptstückes mitgetheilt werden wird,) oder wie man in des **Berardi Documenti Armonici** (ein Muster von der Feder des **Marco Scacchi**) in einer vierstimmigen Motette über die Worte: *Si Deus pro nobis, quis contra nos?* sehen kann, so hat man allerdings vom Anfange bis zum Ende die einmal erwählte Gegenbewegung, wozu aber zuvor die bequemste gewählt werden muß, beyzubehalten.

§. 4.

Auf was für Art aber die Verkehrung geschehe, so kommen allezeit eben die Intervalle wieder zum Vorschein, die in der Hauptcomposition befindlich waren. Die Terz wird wieder zur Terz, die Sexte zur Sexte, u. s. w. Nichts desto weniger erlaubt der Satz keine andere als **consonirende Intervalle**, als die **Terz, Octave, Quinte und Sexte überhaupt**, indem die Dissonanzen bey der Verkehrung weder recht vorbereitet, noch aufgelöst zum Vorschein kommen, und also nur durchgehend oder in Wechselgängen angebracht werden können. Was für Arten der Dissonanzen, mit einer Ausnahme wider die Regel, und wie solche hin und wieder Statt finden können, wird an seinem Orte gezeigt werden.

Erster Abschnitt.

Vom zweystimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung.

§. 1.

Die Intervalle, die hierin Statt finden können, sind die **Terz, Quinte, Sexte und Octave.** Von Dissonanzen können keine andere Intervalle, als die **übermäßige Quarte, übermäßige Secunde und verminderte Septime**, so wie etwa bey Fig. 6. 7. 8. Tab. LVI., gebraucht und verkehrt werden, weil sich jede Verkehrung oder vielmehr Gegenbewegung nicht darzu schickt. Braucht man die **ordentliche Quarte**, so muß sie stets in die Sexte bey abwärtsgehendem Basse resolviren. Man läßt sie aber lieber weg. Mit der **falschen Quinte** hat es keine Schwierigkeit, wenn man sie nur ordentlich auf die Terz einen Grad heruntergehen läßt.

Erstes Exempel. Die Hauptcomposition steht Tab. X. Fig. 2., und die Verkehrung derselben bey Fig. 4., wo der Diskant zum Basse, und der Baß zum Diskante geworden ist. Die dabey zu gleicher Zeit gebrauchte Gegenbewegung ist frey und geschieht mit der entgegen-

gesetzten auf- und absteigenden Octave des Haupttons. Was bedeuten aber die verschiednen Arten der Schlüssel bey Fig. 2.? Dies ist eine alte Art, diese Gattung der Composition zu bezeichnen, die man nur eigentlich im Canon gebraucht, und die bloß deswegen bey diesem contrapunktischen Exempel angebracht worden ist, daß man sie vorläufig kennen lerne. Bey dem unmittelbar vor der Composition stehenden Schlüssel bedarf es keiner Auslegung. Die beiden vorhergehenden aber, die jedoch auf verschiedne Art verkehrt worden sind, haben folgenden Endzweck: der erste nämlich diesen, daß man nicht lange den Ton, worin nach den Absichten des Setzers die Verkehrung geschehen soll, suchen dürfe. Man braucht nur das Blatt umzukehren, d. i. das Oberste zum Untersten zu machen, und dann von der rechten Hand nach der linken zu den Satz anzusehen, so ist die Verkehrung da, wie man aus der Vergleichung der Fig. 4. mit der verkehrten Fig. 2. wahrnehmen kann. Der andre verkehrte Schlüssel, d. i. derjenige, der in der Mitte steht, dient darzu, daß, wenn man den Satz nicht auf vorige Art von der rechten Hand nach der linken zu bequem lesen kann, man denselben gegen einen Spiegel halte, wo der Schlüssel alsdenn nicht verkehrt, sondern in seiner ordentlichen Gestalt erscheinen wird, und wo man alsdann, wie gewöhnlich, von der linken Hand nach der rechten zu, lesen kann. Man bedient sich aber dieser beiden Schlüssel gemeiniglich nicht zu gleicher Zeit. Sie sind nur deswegen hier und an andern Stellen zugleich hingesetzt, damit man wissen möge, was es für eine Bewandniß damit habe. Die Unkundigen der contrapunktischen Schreibart haben von dieser Art der Bezeichnung des verkehrten Contrapunkts Gelegenheit genommen, die ganze Wissenschaft des Contrapunkts anzufechten. Wie seicht aber ihre Gründe sind, braucht man nicht zu untersuchen. Die Erfahrung streitet wider sie, und sie würden anders geurtheilt haben, wenn sie etwas mehr verstanden hätten, als mit ihren trödelnden Melodieen etliche Modeschnörkel zu verbinden, die alle Jahre bey Entstehung anderer, weil alles dabey auf die Willkühr der Menschen, nicht aber auf die ewigen Gesetze der Natur ankömmt, ihre glückliche Endschaft wieder erreichen. Ein Vorzug für den Contrapunkt ist es, daß er nicht dem veränderlichen Eigensinne der Zeit und den schäckerhaften Zügen, die ein ungewisser Geschmack bildet, unterworfen ist, und daß man zur Zeit weder von einem deutschen, noch französischen oder italiänischen Contrapunkte weiß, indem alle Nationen in diesem Stücke, als dem Wahren in der Musik, übereinkommen. Doch wieder auf die Schlüssel zu kommen, so wird wohl kein Kluger jemals das Zeichen mit dem Gegenstande verwechseln. Das hieße, das Kind mit dem Bade verschütten, und sind denn diese Zeichen bey der canonischen Schreibart so ganz ohne Nutzen? Doch solche elende Köpfe sehen denselben nicht ein. Etwas lächerlich zu machen, ist keine Kunst. Aber es mit Sachen zu thun, die ihren guten Endzweck haben, ist in der That eine sehr lächerliche Kunst.

Zweytes Exempel. Die Hauptcomposition steht Tab. X. Fig. 7., und die Verkeh-

rung folgt sogleich Fig. 8. darauf, welche wieder frey ist, aber mit der entgegengesetzten Octave des Haupttons und der Dominante geschieht. Mit den Schlüsseln hat es eben die Bewandniß, als in dem vorigen Exempel.

Drittes Exempel. Dieses ist ein bey Fig. 11. Tab. X. befindlicher Canon, wovon man die Verkehrung bey der folgenden Fig. 12. sieht. Diese ist frey und geschieht mit den entgegengesetzten Octaven des Haupttons und der Dominante, wiewohl sie hier in eine andere Tonleiter versetzt ist. Zum Beweise darf man nur diese Fig. 12. aus dem C moll ins F moll zurückführen.

§. 2.

Wenn in der Composition eines solchen Satzes die gerade Bewegung zwischen den beiden Stimmen mit Terzen vermieden wird, so kann sie dreystimmig ausgeübt werden; und vermeidet man zu gleicher Zeit die gerade Bewegung mit Sexten, so kann man sie vierstimmig machen. Man läßt nämlich die dritte Stimme entweder eine Terz unter dem Diskante, oder eine Terz über den Baß mitlaufen; oder, wenn sie vierstimmig seyn soll, so fügt man den beiden Stimmen zugleich diese Terzen hinzu. Z. E. sehe man Fig. 5. und 6., welche aus den vorhererklärten Sätzen bey Fig. 2. und 4. entspringen; ferner sehe man Fig. 9. und 10., die sich auf Fig. 7. und 8. beziehen.

§. 3.

Man pflegt öfters die Sätze in die Gegenbewegung zu versetzen, aber nicht die Stimmen zu gleicher Zeit zu verkehren. Da durch dieses Verfahren die Intervalle nicht einerley bleiben, wie bey der Verkehrung der Stimmen, sondern wie im Contrapunkte ad Octavam verändert werden, und aus einer Terz eine Sexte wird, aus einer Sexte die Terz u. s. w.; so muß man sich bey der Verfertigung eines solchen Satzes nach den Regeln des Contrapunkts in der Octave richten. Die Quinte kann also hier nicht anders, denn als eine Dissonanz gehandhabt, d. i. sie muß vorbereitet und aufgelöst werden, weil sie zur Quarte wird. Ein ganzes Exempel eines solchen verkehrten Contrapunkts dieser Art findet man bey Fig. 2. Tab. LVI., wo bey (a) die Hauptcomposition, und bey Fig. 3. bey (c) die Versetzung dieses Satzes in die Gegenbewegung mit unverrückten Stimmen ist. Bey (d) ist dieser vorhergehende Satz, so wie bey (b) das Hauptexempel ad Octavam evolvirt, welche vierfache Verkehrung desselben wohl zu merken ist. Ein zweytes Exempel sehe man Tab. X. Fig. 2. und 3., ein drittes Tab. XI. Fig. 3. zwischen der ersten und zweyten Stimme, und die Versetzung bey Fig. 4. zwischen der zweyten und dritten Stimme. Man braucht es aber hier nicht weiter, als bis zum Eintritt der dritten Stimme, anzusehen.

Anmerkung. Wenn die Sätze in die Gegenbewegung versetzt werden, und die Stimmen stehen bleiben, so können die Intervalle nicht nur ad Octavam, wie die gegebnen Exem-

pel lehren, sondern auch ad Decimam, Duodecimam, ja nach andern Contrapunkten verändert werden, wie man Tab. LVII. Fig. 8. und 9. davon ein Beispiel ad Decimam und Duodecimam findet. Soll aber diese Veränderung geschehen, so muß man sich nach den Regeln dieser Doppelcontrapunkte bey der Verfertigung des Hauptsatzes besonders richten. Z. B. sollen die Intervalle, wie im Contrapunkt ad Duodecimam zu stehen kommen, so muß man die Sexte meiden. Soll es ad Decimam geschehen, so müssen zwey Terzen und zwey Sexten hinter einander vermieden werden, u. s. w. In allen beiden Arten findet die Quinte Statt, welche man hingegen bey der Veränderung ad Octavam nur mit gewissen Bedingungen brauchen kann. Diese letztere aber ist die gewöhnlichste, und darum haben wir der andern nur im Vorbeygehen gedacht, wiewohl sie ebenfalls bey gewissen Sätzen ihren Nutzen haben.

Zweyter Abschnitt.

Vom dreystimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung.

Wie ein zweystimmiger Satz zu einem dreystimmigen gemacht werde, ist eben gelehrt worden. Hier ist die Frage, einen solchen dreystimmigen zu entwerfen, worin alle drey Stimmen von einander unterschieden sind. Da die Verwechslung der Stimmen dabey auf zwey verschiedne Arten am bequemsten geschehen kann, so wollen wir hiernach die Lehre davon abhandeln.

Erste Art.

Hier werden die beiden äußersten Stimmen bey der Versetzung des Satzes in die Gegenbewegung unter sich verwechselt, die mittelste aber bleibt an ihrem Orte. Da vermittelst dieser Verwechslung die Intervalle zwischen den beiden äußersten Stimmen einerley bleiben, wie in einem verkehrten zweystimmigen Satze, so bedarf es in Ansehung dieser beiden Stimmen auch keiner andern Regeln, als die wir im vorhergehenden Abschnitte von einem verkehrten zweystimmigen Satze gegeben haben, und die man hier wieder nachlesen kann. Hingegen wird die Mittelstimme der Gegenstand unsrer Aufmerksamkeit, indem die Noten, die darin gegen die Oberstimme eine Terz, Sexte, u. s. w. machten, bey der Verwechslung zu solchen Intervallen gegen die tiefste Stimme werden, und umgekehrt. Das hauptsächlichste aber, was man zu bemerken hat, betrifft die Quarte, die man zwischen der höchsten und mittelsten Stimme entweder gar vermeiden, oder die man, und zwar am bequemsten in der Oberstimme, vorbereiten, und hernach in die Sexte resolviren muß. Hingegen kann sie zwischen der mittelsten und tiefsten in der Regel stets gebraucht werden. Was sonst von den übrigen Dissonanzen im vorigen

Abschnitte gesagt worden ist, gilt auch hier. Ein Beyspiel eines verkehrten dreystimmigen Contrapunkts dieser Art sehe man Tab. XI. Fig. 1. und die Verkehrung bey Fig. 2.

Zweyte Art.

Hier werden bey der Versetzung der Sätze in die Gegenbewegung die drey Stimmen so unter sich gestellt, daß der Diskant zum Alte, der Alt zum Basse, und der Baß zum Diskante wird. Daß durch dieses Verfahren die beiden obersten Sätze der Hauptcomposition zwar zu den zwey untersten werden, aber doch so, wie in der Hauptcomposition, gerade über einander stehen bleiben, und unter sich also nicht verwechselt werden, geschieht daher, weil die Intervalle nicht einerley bleiben, sondern die Terz zur Sexte, die Sexte zur Terz wird, u. s. w. wie bey dem zweystimmigen verkehrten Contrapunkt, der §. 3. im vorhergehenden Abschnitte gelehrt wurde; weswegen wir uns hier darauf beziehen, um eben dieselben Regeln nicht zu wiederholen. In Ansehung der Quarte ist noch zu merken, daß man zwischen der höchsten und mittelsten Stimme ihrer zwey hinter einander vermeiden muß, weil sie bey der Versetzung zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme zu zwey Quinten werden. Die tiefste Stimme, die zur höchsten wird, stellt sich mit eben den Intervallen, die sie in der Hauptcomposition hatte, in der Umkehrung wieder dar, nur mit dem Unterschiede, daß die Intervalle der Sexte, Terz, ꝛc. zwischen der höchsten und tiefsten Stimme, hier zu Sexten und Terzen, ꝛc. zwischen der höchsten und mittelsten, und daß eben diese Intervalle zwischen der tiefsten und mittelsten zu solchen zwischen der höchsten und tiefsten werden, woraus denn in Ansehung der Quarte noch fließt, daß sie in der Hauptcomposition, nach ihrem ordentlichen Gebrauch, bequemer zwischen der höchsten und tiefsten Stimme, als zwischen der mittelsten und tiefsten anzubringen sey, wie man Tab. LVI. bey Fig. 4. gegen Fig. 5. gerechnet, sehen kann. Endlich folgt hier zum Exempel der Anfang eines solchen Contrapunkts, der in J. S. Bachs Kunst der Fuge vom Anfange bis zum Ende nach dieser Art verkehrt worden ist. Man sieht die Schwierigkeit des Satzes weder der Hauptcomposition, die Fig. 3. Tab. XI. steht, noch der Verkehrung an, die man bey Fig. 4. gleich darauf findet, und die auf der folgenden Tab. XII., so weit als nöthig ist, fortgesetzt wird. Die Harmonie und Melodie darin fließen so natürlich, als die allerfreyste Composition.

Dritter Abschnitt.

Vom vierstimmigen Contrapunkt in der Gegenbewegung.

---

§. 1.

Wie ein zweystimmiger Satz zu einem vierstimmigen gemacht werde, ist in dem ersten Ab-

schnitte gezeigt worden. Hier folgt ein Unterricht, wie man einen solchen vierstimmigen verkehrten Satz zu verfertigen habe, worin alle vier Stimmen von einander unterschieden sind.

§. 2.

Zuvörderst merke man, daß bey der Versetzung der Stimmen in die Gegenbewegung der Diskant zum Basse, der Baß zum Diskant, der Alt zum Tenor, und der Tenor zum Alt wird.

§. 3.

Was von den dissonirenden Sätzen sogleich anfangs gesagt worden ist, gilt auch hier. Man bedient sich also lauter consonirender Intervalle, als der Terz, Sexte, Octave und der Quinte. Die Quarte kann zwischen den beiden Mittelstimmen allezeit ohne Gefahr gebraucht werden, ingleichen zwischen dem Tenor und Baß, und dem Alt und Basse nach ihrem ordentlichen Gebrauche, d. i. vorbereitet und aufgelöst. Hingegen läßt man sie lieber zwischen dem Diskant und Basse weg. Wie sie aber zwischen dem Diskant und Alt, ingleichen zwischen dem Diskant und Tenor, am besten könne angebracht werden, ungeachtet sie hier von den Alten verboten wurde, kann man aus der Evolution eines Exempels sehen, wo sie zwischen dem Baß und Tenor, ingleichen zwischen dem Baß und Alt, nach zuvor erklärter Art gemacht ist, indem bey der Umkehrung der Stimmen der Baß und Tenor zum Diskant und Alt, und ferner der Baß und Alt zum Diskant und Tenor werden. Man sehe dieses Fig. 1. 2. 3. Tab. LVII. Zum ersten Exempel dieses Contrapunkts geben wir den Anfang einer Fuge, die man in J. S. Bachs Kunst der Fuge ganz finden wird. Man sehe Tab. XII. Fig. 1. und Tab. XIII. Fig. 1. die Verkehrung. Kann eine Melodie fließender und eine Harmonie bündiger seyn, als diese? Das Lahme und Steife in einem Satze darf man also wohl nicht dem Contrapunkte, sondern nur dem Componisten zueignen. Zu einem zweyten Exempel nehme man einen Tab. XXXIII. Fig. 2. befindlichen Canon von eben dieser Feder. Die Umkehrung mit der Gegenbewegung folgt Fig. 3. nach. Was die bey Fig. 2. vorne angehängten verkehrten Schlüssel überhaupt bedeuten, ist schon aus dem ersten Abschnitte dieses Hauptstücks bekannt. Insbesondere aber zeigt die erste Reihe von Schlüsseln die Umkehrung des Satzes in die sogenannten natürlichen Töne an, wie man sie bey Fig. 3. ausgeschrieben sieht. Die andere Reihe enthält eben dieselbe Umkehrung, aber in die versetzten Töne, wie man aus den Been sieht. Man irre sich dabey nicht in den Schlüsseln. In beiden Arten bleibt die Composition auf eben denselben Stufen. Sich davon bey der ersten zu überzeugen, nehme man die Fig. 3., und lese sie, wiewohl mit umgekehrter Stimme, wobey man sich den ordentlichen Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel nur nach der Reihe vorstellen darf, von der rechten nach der linken Hand zu.

Das vierte Hauptstück.

Vom rückgängigen Contrapunkt.

§. 1.

Wenn eine Composition so beschaffen ist, daß man sie nicht allein vom Anfange nach dem Ende zu, sondern auch vom Ende nach dem Anfange zu, d. i. rückwärts ausüben kann, so heißt sie ein **rückgängiger Contrapunkt.**

§. 2.

Bey dieser rückgängigen Ausübung eines Satzes werden entweder die Stimmen unter sich zugleich umgekehrt, oder nicht. Können die Stimmen nicht zugleich umgekehrt werden, so heißt er ein **einfacher rückgängiger Contrapunkt.** Können die Stimmen aber zugleich umgekehrt werden, so heißt er ein **doppelt rückgängiger Contrapunkt.**

§. 3.

Wenn der rückgängige Contrapunkt umgekehrt wird, so geschieht es entweder **in der ähnlichen** oder **in der Gegenbewegung.** Daher entstehen wieder **zwey Gattungen** des **doppelt rückgängigen Contrapunkts**, der **in der ähnlichen** und der **in der Gegenbewegung.**

§. 4.

Von was für einer Art und Gattung aber derselbe sey, so finden hierin keine andern als consonirende Intervalle, und von dissonirenden keine andern Statt, als die **falsche Quinte**, die **kleine Septime** auf der Dominante, die **verminderte Septime**, die **übermäßige Quarte** und die **übermäßige Secunde**, jedoch nur unter gewissen Bedingungen, daß nämlich die Gänge mit denselben in Ansehung der vorangehenden und auf sie folgenden Consonanzen so eingerichtet werden, daß sie auf eben die Art wiederum rücklings zum Vorschein kommen, wie man z. E. Tab. LVII. Fig. 4. 5. 6. 7. sehen kann. Die übrigen Dissonanzen fallen ganz weg, weil sie, anstatt erstlich vorbereitet, dann angeschlagen und endlich aufgelöst zu werden, hier auf umgekehrte Art, zuerst in der Auflösung, dann im Anschlage und zuletzt in der Bindung erscheinen. Da die durchgehenden Noten zu Wechselnoten, und diese zu jenen werden, so ist es sicherer, in der Hauptcomposition sogleich Wechselnoten, als durchgehende zu gebrauchen, weil man eher einsieht, was in der Folge daraus wird, als wenn man durchgehende Noten in die Hauptcomposition bringt, die hernach zu ungeschickten Wechselnoten wer-

den können. Mit den Pausen, Punkten und Bindungen, ob sie gleich nicht anders als consonirend seyn können, hat man sich gleichfalls in Acht zu nehmen, daß sie nicht an einen Ort kommen, wo sie sich bey dem Rückgange nicht schicken. Denn sie ohne Unterschied zu verbieten, ist zwar etwas Altes, aber zugleich etwas Ungegründetes. Uebung und Fleiß werden einem hierin den besten Vortheil zeigen, und da, wenn man eine solche Composition entwerfen will, man sie sogleich rückwärts versuchen kann, so wird man schon finden, wo es damit angeht, oder nicht. Es ist zu weitläuftig und unnöthig, alle mögliche und unmögliche Fälle zusammen zu suchen. Außer den zu diesem Hauptstücke gehörigen Exempeln findet man zur Uebung deren noch andre im Hauptstücke vom Canon, und zwar solche, die nicht nach dem gemeinen Alltagsschlendrian gemacht sind.

Erster Abschnitt.

Vom einfachen rückgängigen Contrapunkt.

Worin derselbe bestehe, ist kurz zuvor gesagt worden. Hier folgen Exempel nach der Anzahl der Stimmen, aus denen er bestehen kann, die wir aber ebenfalls, wie bey den übrigen Contrapunkten, nur bis auf vier ausgedehnt haben, ob er gleich aus mehrern bestehen kann.

Ein zweystimmiges Exempel findet man Tab. XIII Fig. 2., und bey der folgenden Fig. 3. ist dasselbe rückwärts ausgeschrieben. Auf gleiche Art kann man das Fig. 4. Tab. XIII. befindliche Exempel, ingleichen das bey Fig. 1. und 2. Tab. LIV. zurückschreiben. Man sehe noch Fig. 7. und 8. Tab. XXXI.

Ein dreystimmiges Exempel findet man Tab. XIV. Fig. 1., und bey Fig. 2. steht es rückwärts.

Ein vierstimmiges Exempel findet man Tab. XIV. Fig. 3., und Fig. 4. steht es rückwärts.

Zweyter Abschnitt.

Vom doppelt rückgängigen Contrapunkt.

Was derselbe sey, ist oben angegeben worden. Da er in zweyerley Bewegungen verfertigt werden kann, so geben wir in folgenden beiden Artikeln einen Unterricht über beide.

Erster Artikel.

Vom doppeltrückgängigen Contrapunkt in der ähnlichen Bewegung.

§. 1.

Da hier die Stimmen zu gleicher Zeit ad Octavam verwechselt werden, in einer rück-

gängigen Composition aber keine Dissonanzen Statt finden; so hat man die Quinte, weil sie zur Quarte wird, in einem zweystimmigen Satze zu vermeiden. Das erste Exempel sehe man Tab. LIV. Fig. 1., und bey Fig. 2. die rückgängige Evolution. Ferner halte man das bey Fig. 3. auf dieser Tabelle befindliche Exempel gegen Fig. 4. Tab. XIII., um ein zweytes Exempel zu haben.

§. 2.

In einem **dreystimmigen Satze**, wo der Baß zum Diskant, und der Diskant zum Basse wird, die Mittelstimme aber stehen bleibt, verstattet die **Mittelstimme** und der **Baß** nur eine **Quinte** unter sich, weil sie in der Evolution zwischen dem Diskant und der Mittelstimme zur Quarte wird. Zwey Quarten hintereinander finden zwischen keiner Stimme Statt. Ein Beyspiel sehe man bey Fig. 4. Tab. LIV., bey Fig. 5. findet man die rückgängige Evolution.

§. 3.

Will man in einem dreystimmigen Satze die Mittelstimme zum Basse, den Diskant zur Mittelstimme und den Baß zum Diskant in der Umkehrung machen, so hat man 1) in der Hauptcomposition zwischen dem Diskant und der Mittelstimme die **Quarte** zu vermeiden, weil daraus zwischen dem Tenor und Basse in der Umkehrung eine Quarte wird. 2) Der Baß und die Mittelstimme können keine **Quinte** unter sich machen. Sie wird in der Umkehrung zu einer Quarte zwischen dem Diskant und Basse. Hingegen kann die Mittelstimme mit dem Diskant, ingleichen der Baß mit dem Diskant eine Quinte machen. Es wird in der Verkehrung aus der ersten wieder eine Quinte, und zwar zwischen dem Baß und der Mittelstimme, und aus der letzten wird eine Quarte zwischen dem Diskant und Alte. Man sehe ein Beyspiel bey Fig. 1. Tab. LV., bey a) ist das Hauptexempel, bey b) die Umkehrung.

§. 4.

In einem **vierstimmigen Satze**, wo der Baß zum Diskant, der Diskant zum Basse, der Alt zum Tenor und der Tenor zum Alte wird, hat man darauf zu achten, daß 1) zwischen dem Diskant und Basse, 2) zwischen dem Diskant und Alte, und 3) zwischen dem Diskant und Tenor keine **Quinte** Statt finde, weil ungeschickte Quartengänge daraus entstehen. Zwey Quarten hintereinander finden zwischen keiner Stimme Statt. Ein Beyspiel sieht man Tab. LVI. Fig. 1., wo bey a) der Hauptsatz und bey b) die Umkehrung ist.

Zweyter Artikel.

Vom doppeltrückgängigen Contrapunkt in der Gegenbewegung.

In diesem Contrapunkte kommen bey der Umkehrung immer eben dieselben Intervalle wieder zum Vorschein, wie oben bey dem doppeltverkehrten Contrapunkte. Die Terz wird wieder

zur Terz, die Sexte zur Sexte, u. s. w. Es finden nichts als consonirende Intervalle darin Statt.

Ein zweystimmiges Exempel findet man Tab. XIV. Fig. 5., und die Umkehrung bey der folgenden Fig. 6., wo der Diskant zum Basse und der Baß zum Diskante wird. Die hinter Fig. 5. angehängten verkehrten Schlüssel zeigen, in was für Töne die Umkehrung geschehen soll. Man darf nämlich nur das Unterste zu oberst bringen, so kann man das ganze Exempel, nach Anleitung dieser sich alsdann in ihrer ordentlichen Figur zeigenden Schlüssel, von der linken Hand nach der rechten zu, wie gewöhnlich lesen, und das ist dann die doppelt rückgängige Verkehrung des Exempels in der Gegenbewegung.

Wenn in einem Satze von dieser Art a) die Quinte vermieden, und nichts als die Terz, Sexte und Octave gebraucht, und b) ferner die Gegen- und Seitenbewegung in Acht genommen wird, so ist derselbe nicht allein aller vier möglichen Bewegungen fähig, sondern er kann auch bey jeder Bewegung ad Octavam verkehrt, und endlich dreystimmig ausgeübt werden. Nach diesen Gesetzen ist das bey Fig. 1. Tab. XVI. befindliche Exempel verfertigt worden, und es ist einer zehnfachen Veränderung fähig, wie aus folgender Erklärung erhellen wird. Man sieht nämlich:

1) Die zwey Themata an sich bey Fig. 1. Tab. XVI. zwischen der Ober- und Mittelstimme.
2) Die Evolution derselben ad Octavam an eben dieser Stelle zwischen der Mittel- und Unterstimme.
3) Die Hauptsätze in der Gegenbewegung bey Fig. 3.
4) Die Evolution ebendaselbst.
5) Die Hauptsätze in der rückgängigen Bewegung bey Fig. 5.
6) Die Evolution ebendaselbst.
7) Die Hauptsätze in der rückgängigen Gegenbewegung bey Fig. 6.
8) Die Evolution ebendaselbst.
9) Das erste Trio in der ähnlichen Bewegung bey Fig. 2.
10) Das zweyte Trio in der Gegenbewegung bey Fig. 4.

In einem dreystimmigen Satze von dieser Art, worin der Diskant zum Basse, und der Baß zum Diskante wird, die Mittelstimme aber bleibt, ist zwischen dem Diskant und Alt die Quarte zu vermeiden, weil sie zwischen dem Basse und Tenor zur Quarte wird. Ein Exempel eines solchen Contrapunkts ist Tab. XV. Fig. 1. und, nach den hinten angehängten Schlüsseln, die rückgängige Umkehrung sammt der Gegenbewegung bey Fig. 2. zu sehen.

In einem vierstimmigen Satze dieser Art, worin der Diskant zum Basse, der Baß zum Diskant, der Alt zum Tenor und der Tenor zum Alt wird, ist zu beobachten, daß 1) zwischen dem Diskant und Alt keine Quarte Statt findet, weil daraus zwischen dem Tenor

und Basse eine ungeschickte Quarte wird, ingleichen 2) nicht zwischen dem Diskant und Tenor, weil daraus eine ungeschickte Quarte zwischen dem Alt und Basse entspringt. Das erste Exempel eines solchen Contrapunkts steht Tab. XV. Fig. 3. und bey Fig. 4. die rückgängige Evolution desselben in der Gegenbewegung. Das zweyte Exempel hiervon sehe man Tab. XV. bey Fig. 5., und die Verkehrung in die rückgängige Gegenbewegung ist aus den hinten angehängten Schlüsseln zu erkennen.

Das fünfte Hauptstück.

Von der Versetzung einer Composition in verschiedne Bewegungen und deren Auflösung in verschiedne Contrapunkte.

§. 1.

Wir haben im Hauptstücke vom drey- und vierdoppelten Contrapunkte gesehen, wie in einer Composition dieser Art die drey bekannten Contrapunkte, der in der Octave, Decime und Duodecime, zugleich Statt finden können, eine vortheilhafte Vereinigung, vermöge welcher man bald dieses, bald jenes Thema mit einem andern nach verschiednen Contrapunkten hören lassen kann, bevor man sie alle, und hierdurch alle drey Contrapunkte auf einmal zusammenfaßt, nicht zu gedenken, wie man, so oft man sie zusammenfaßt, dieses bald in der, bald in jener Gestalt der Harmonie, im Laufe der Fuge verrichten kann. Wir hatten es aber bey diesen Sätzen beständig nur mit der ähnlichen Bewegung zu thun. Hier ist die Frage, solche Sätze zu erfinden, die nicht allein verschiedner Contrapunkte, sondern zugleich verschiedner Bewegungen fähig sind.

§. 2.

Daß die Alten einen Satz dieser Art als das größte Geheimniß in der Musik betrachtet haben müssen, liest man nicht allein bey dem Capellmeister Heinichen, sondern sieht es auch daraus, daß die Sache immer nur durch mündliche Traditionen und ohne Zweifel für gutes baares Geld von dem einen auf den andern gekommen ist, und keiner sich getraut hat, ein Wörtchen davon zu schreiben, bis sie endlich ganz allmählich verschwunden ist. Gleichwohl bestand in diesem Stücke ihre Kunst in nichts weiterem, als zwey Sätze, (oder, wie man sonst spricht, einen Satz und Gegensatz,) zu erfinden, die sich im Contrapunkt ad Octavam, Decimam und Duodecimam zwey- drey- und vierstimmig auf einmal ausüben, und nachmals insgesammt nach dem Contrapunkt alla riversa das ist, nach dem doppelt-

verkehrten Contrapunkt versetzen ließen. Von der rückgängigen Versetzung und der rückgängigen mit der Gegenbewegung geschieht hier keine Meldung, auch nicht von der Versetzung einer Composition in alle nur mögliche sieben Gattungen des doppelten Contrapunkts; denn sie kannten sie nicht alle.

§. 3.

Wenn ich sage, daß die ganze Kunst in nichts weiterm, als in dem Angegebenen bestand, so wundre man sich darüber nicht. Ich verstehe darunter, daß nichts leichter sey, als die Verfertigung eines solchen Satzes, wie die Folge sogleich zeigen wird. Ich habe vielleicht größeres Recht, mich zu verwundern, daß es Contrapunktisten giebt, die etwas machen können, ohne zu wissen, was sie machen, und die Sätze machen, ohne zu wissen, was darin enthalten ist, welches gewiß von einer schlechten Theorie zeugt. Welchem Contrapunktisten nämlich ist nicht bekannt, wie ein zweystimmiger Satz ad Octavam, Decimam oder Duodecimam drey- und vierstimmig gemacht werden könne? Wie wenige aber wissen vielleicht auch zugleich, daß dieses erwähnte Geheimniß sich hierauf gründet, und daß bey einem solchen Satze, außer den Vorschriften der harmonischen Bewegung, nichts weiter als dieses zu beobachten ist, daß man keine Dissonanzen darein bringen müsse, wenn der Satz der Verkehrung und Gegenbewegung zugleich fähig seyn soll? Vielleicht aber hat es noch Niemand eingesehen, daß diese zwey Sätze auch zugleich der beiden übrigen Bewegungen fähig sind, ja daß man sie durch einige hinzugefügte Figuren aus der Setzkunst ganz von einander unterscheiden, und aus zwey Sätzen nicht nur drey, sondern vier Sätze machen kann, welche alle diese Veränderungen in Ansehung der Verschiedenheit der Contrapunkte und der Bewegung zulassen. Ich sage vielleicht, weil ich die Sache nach den vorhandnen theoretischen Schriften und nach den Unterredungen beurtheile, die ich mit einigen in Ansehung der Ausübung sonst guten Contrapunktisten hierüber öfters geführt habe.

§. 4.

Doch wir müssen die Sache durch Beyspiele beweisen. Das erste Exempel sehe man Tab. XVI. Fig. 9., welches, wie der Augenschein giebt, nichts mehr als eine Composition von zwey Sätzen ist, die aber durch die Hinzufügung der Terzen vierstimmig wird. In dieser Composition sind zuvörderst drey Contrapunkte, der in der Octave, Decime und Duodecime enthalten, wovon man bey Fig. 13. 14. und 15. Tab. XVI. den Beweis haben kann. Sie kann aber zugleich in allen vier möglichen Bewegungen durchgearbeitet werden. Dieses zeigt sich bey Fig. 9. 10. 11. und 12. Will man sie drey- oder nur gar zweystimmig haben, so läßt man eine von den terzenweise mitgehenden Stimmen, oder gar alle beide weg. Unterscheidet man nun hier nach der bey dem dreydoppelten Contrapunkt gegebenen Anleitung die Sätze von einander, so bekommt man drey, ja vier Themata, die dererwähnten drey Contrapunkte, und

nicht allein der Gegenbewegung, sondern zugleich der rückgängigen und verkehrten rückgängigen Bewegung fähig sind. Den Beweis davon zu haben, daß diese zwey Sätze zu vier Sätzen gemacht werden können, gehe man auf den zweyten Abschnitt des zweyten Hauptstückes zurück, wo eben dieses Exempel, wie in den Tabellen, Tab. IX bey Fig. 8. und dann mit den hinzugefügten Figuren bey Fig. 4. 5. 6. und 7. vorkommt. Des Raumes wegen lassen wir hier die Versetzung dieses nunmehr figurirten Contrapunkts in die Gegenbewegung, in die rückgängige und rückgängigverkehrte Bewegung weg. So rein er aber Tab. IX. bey Fig. 8., oder Tab. XVI. bey Fig. 9. 10. 11. und 12. in Grundnoten steht, so rein muß er sich auch mit seinen hinzugefügten Blumen in diesen Bewegungen darstellen, womit jeder selbst die Probe machen kann, wenn er sich nach vorigem Unterricht mit dem doppeltverkehrten und mit dem rückgängigen Contrapunkt gut bekannt gemacht hat. Doch kann man hin und wieder die Punkte und durchgehenden Noten ändern.

Das zweyte Exempel steht Tab. V. Fig. 1., wobey man aber das, was davon im Hauptstücke vom dreydoppelten Contrapunkte gesagt ist, zuvörderst wieder nachzulesen hat. Nachher kann man es, wie sich gehört, in den doppeltverkehrten Contrapunkt versetzen. Die beiden übrigen Bewegungen aber können nicht auf eine bequeme Art dabey angebracht werden.

§. 5.

Wenn wir im vorhergehenden §. mit Sätzen zu thun hatten, die erstlich durch allerhand Figuren von einander unterschieden werden müssen; so wollen wir hier eine dreystimmige Composition zum Vorschein bringen, worin alle drey Sätze schon von einander unterschieden sind, ob man sie gleich ebenfalls auf den Contrapunkt zurückführen kann, der aus einem Duo ein Trio macht. Man verfertigt solche nach den Gesetzen des doppeltverkehrten rückgängigen Contrapunkts, und darin muß die oberste und unterste Stimme ad Duodecimam und Decimam zugleich, die oberste und mittelste aber und die unterste und mittelste ad Octavam gesetzt seyn. Zur Probe nehme man das Tab. LV. Fig. 2. befindliche Exempel, dessen wir uns bereits bey dem doppeltverkehrten rückgängigen Contrapunkt bedient haben. Dieses sieht man hier in einer siebenfachen Hauptveränderung; die Nebenveränderungen kann jeder mit leichter Mühe selbst finden.

1) Bey a) ist die Hauptcomposition.

2) Bey b) ist eine Evolution ad Octavam, da bey bleibendem Basse die beiden obersten Stimmen unter sich verwechselt werden.

3) Bey c) ist eine Evolution ad Decimam, da der Baß zum Diskante, und der Diskant, vermittelst der Versetzung in die tiefe Decime, zum Basse wird. Die Mittelstimme bleibt, wird aber zugleich um eine Terz erhöhet, damit sie mit dem Basse harmonire.

4) Bey d) ist eine Evolution ad Duodecimam, da der Baß in die höhere Duodecime, die

Mittelstimme aber zugleich eine Quinte höher versetzt wird. Der Diskant aus der Hauptcomposition wird endlich zum Basse.

5) Bey e) findet man die schlechte rückgängige Bewegung des Satzes.

6) Bey f) ist das Exempel nach dem doppelten Contrapunkt alla riversa versetzt.

7) Bey g) steht dasselbe in der doppeltverkehrten rückgängigen Bewegung.

§. 6.

Endlich bleibt uns übrig zu zeigen, wie nicht allein eine Composition in noch mehrere, als die drey bekanntern Contrapunkte, sondern wie sie auch in alle nur mögliche sieben Gattungen des doppelten Contrapunkts aufgelöst werden könne. Man kann daraus sehen, daß der sogenannte Contrapunkt, der aus einem Duo ein Trio oder Quatuor macht, nicht allein in den Contrapunkt ad Octavam, Decimam oder Duodecimam gehöre, wie man bisher glaubte, sondern daß dieses auch nach allen andern Contrapunkten geschehen könne, folglich eine solche Gattung des Contrapunkts ein Abstract von allen übrigen Gattungen ist, indem man nämlich alles, worin diese übereinkommen, bey jener vereinigt, dasjenige aber, worin einer von dem andern unterschieden ist, wegläßt.

Das erste Exempel steht Tab. XVII. Fig. 1., und unter Fig. 3. und 4. sieht man, wie es ad Sextam, Octavam, Decimam und Duodecimam verkehrt werden könne. Die erste Stimme von den beiden obersten, die allezeit den zweystimmigen Hauptsatz enthalten, wird nämlich, wie der Augenschein giebt, stets in diese benannten Intervalle gegen die stehenbleibende zweyte Stimme heruntergesetzt.

Das zweyte Exempel steht Tab. XVII. Fig. 2., und bey Fig. 5. und 6. sieht man die Auflösung der Sätze in die Octave, Decime, Duodecime (die sich noch auf Fig. 5. bezieht, aber aus Versehen des Stiches etwas eingerückt steht,) und in die Sexte.

Das dritte Exempel steht Tab. XVII. Fig. 7. und läßt sich endlich in alle sieben Gattungen des doppelten Contrapunkts resolviren. Man sieht dasselbe

1) bey Fig. 8. ad Octavam,
2) bey Fig. 9. ad Nonam oder Secundam,
3) bey Fig. 1. Tab. XVIII. ad Decimam oder Tertiam,
4) bey Fig. 2. ad Undecimam oder Quartam,
5) bey Fig. 3. ad Duodecimam oder Quintam,
6) bey Fig. 4. ad Decimam Tertiam oder Sextam,
7) bey Fig. 5. ad Decimam Quartam oder Septimam.

Die letztere Note, womit jede Auflösung sich endigt, kann man allezeit ändern, und hiermit schließen wir die Lehre vom Contrapunkte.

Das sechste Hauptstück.

Vom Canon.

§. 1.

Der Canon war ehedem unter andern der Probierstein der harmonischen Geschicklichkeit. Man glaubte nicht, daß die freye Schreibart hinlänglich wäre, die Fähigkeit einer Person zu beurtheilen. Zu allen Zeiten haben sich Leute gefunden, denen die Natur vor andern die Gabe verlieh, aus den Stücken anderer geschicktern Männer gewisse Formeln und Passagen im Kopfe zu behalten, Leute, die den Mangel der natürlichen Erfindungskraft durch die Kunst ersetzten, und diese behaltnen Passagen, die sie endlich gar für die ihrigen hielten, nach der Mode des Landes und der Zeit zu verbinden, und daraus ein Stück unter ihrem Namen zu machen wußten. Man begnügte sich also mit solchen Aufsätzen nicht. Man unterwarf den Candidaten der Setzkunst zugleich dem Zwange der canonischen Schreibart, und je nachdem er sich hierin zeigte, fiel der Ausspruch über seine Geschicklichkeit aus. Nach der Zeit ist diese Mode zwar abgekommen; doch blieb der Canon allezeit ein unentbehrliches Stück der Setzkunst, und wird es wohl noch beständig bleiben, so lange man Fugen machen wird. Diese aber werden wohl immer so lange gemacht werden, als die schönen harmonischen Wettstreite über leere melodische Zusammenfügungen den Preis behaupten werden. Noch sind die Werke der berühmten Meister in diesem Styl aus der vorigen Zeit in Ansehen bey uns, da die übrigen Hirngespinste längst aus dem Geschmacke gekommen, und wahrscheinlich werden diejenigen heutigen Meister, die sich hierin durch vortrefliche Proben hervorgethan haben, der Nachwelt dasjenige seyn, was uns noch heutiges Tages ein Pränestini, Frescobaldi oder Froberger und viele andere sind.

Wir werden bey der Lehre vom Canon zuvörderst alle mögliche Arten und Gattungen desselben, hernach wie er verfertigt, und endlich wie er aufgelöst werden muß, in drey Abschnitten abhandeln.

Erster Abschnitt.

Von den verschiednen Arten und Gattungen des Canons.

§. 1.

Ein Canon ist nichts anders, als ein auf die canonische Nachahmung gebautes musikalisches Stück. Da nun alle übrigen verschiednen Arten der Nachahmung, als die in Ansehung der

Intervalle, womit die Folgestimme anheben kann, die in Ansehung des Tacttheiles, der Bewegung, der Größe der Noten ꝛc. damit verbunden werden können, so sieht man überhaupt leicht ein, wie vielerley Arten und Gattungen des Canons möglich sind. Wir wollen sie nacheinander besonders durchgehen.

§. 2.

Da ein Canon nicht allein aus zwey, sondern aus drey, vier und mehrern Stimmen bestehen kann, so entsteht daher der Unterschied zwischen **zwey-, drey-, vier- und mehrstimmigen Canons.**

§. 3.

In jedem Canon treten die Folgestimmen nach der Vorschrift einer einzigen Hauptstimme, oder nach der Vorschrift mehrerer Hauptstimmen nacheinander ein. Ein Canon von der ersten Art heißt ein **einfacher Canon**, canon simplex, einer von der zweyten Art ein **vielfacher**, und er wird nach der Anzahl der Hauptstimmen ein **doppelter, dreyfacher Canon**, canon duplex, triplex u. s. w. benannt. Exempel eines **doppelten Canons** findet man Tab. XLII. Fig. 3., wo der Diskant und der Tenor die beiden Hauptstimmen sind, die die Folge des Basses und des Alts bestimmen. Tab. XLIII. Fig. 1., wo der Baß und Tenor die beiden Hauptstimmen sind. Tab. XXXVII. Fig. 2., wo der zweyte Baß und der zweyte Alt solche haben, und Tab. XXIX. Fig. 4., wo ein Baß und eine Oberstimme solche in sich fassen. Was es aber sonst noch für eine andere Bewandniß mit diesen Exempeln habe, wird man in der Folge sehen. Insbesondere wird das letztere in folgendem Abschnitte von der Verfertigung des rückgängigen Canons erklärt werden. Alle übrigen Canons, die hier vorkommen werden, sind einfach.

§. 4.

Man pflegt entweder nur die Hauptstimme des Canons zu Papiere zu bringen, und die Auflösung dem Nachdenken der Ausübenden zu überlassen, oder man setzt sowohl die Folge- als Hauptstimme ordentlich besonders oder übereinander in Partitur aus. Ein mit allen Stimmen ausgeschriebener Canon heißt ein **offener** oder **aufgelöster Canon**, canon apertus, resolutus, italiänisch canone in partito. So sind z. E. alle vorher angeführten Canons beschaffen. Ein Canon, wovon nichts als die Hauptstimme zu Papiere gebracht ist, und wozu die folgenden erst gesucht werden müssen, heißt ein **geschloßner Canon**, canon clausus, italiänisch canone in corpo, z. E. Fig. 2. 3. 4. Tab. XXXV.

Anmerkung.

Wenn mehr als eine Hauptstimme vorhanden ist, so versteht sich von selbst, daß man sie alle in verschiednen Systemen über- oder untereinander aussetzen muß.

§. 5.

Ein geschloßner Canon hat entweder eine Ueberschrift oder nicht, oder zum wenigsten keine

vollständige. Ein geschloßner Canon ohne oder mit einer unvollständigen Ueberschrift heißt ein **Räthselcanon**, canon aenigmaticus, z. E. Fig. 2. Tab. XLII., ingleichen Fig. 3. 4. 5. Tab. XXXVIII. Die **Ueberschrift** eines Canons besteht darin,

1) daß man die Anzahl der Stimmen, woraus der Canon besteht, anzeigt. Anstatt dieses mit Wörtern zu verrichten, bedient man sich auch öfters eines gewissen Zeichens, das man so oft bey jeder Note, wo eine Folgestimme eintreten soll, wiederholt, als Stimmen erfodert werden, z. B. wie bey Fig. 5. Tab. XXXVII., wo man fünf Zeichen sieht, die so viel Folgestimmen andeuten, und diese mit der Hauptstimme zusammengerechnet, erhellt, daß der Canon sechsstimmig ausgeübt werden soll;

2) daß man die Intervalle, womit die Folgestimme die Nachahmung anheben soll, und zwar der Höhe oder Tiefe nach, ob es unter- oder oberwärts geschehen soll, anzeigt. Dieses kann auf zweyerley Art geschehen, a) durch wirkliche Benennung der Intervalle, wenn man z. B. über die Hauptstimme schreibt: in der **Oberquinte**, (in Epidiapente) in der **Unteroctave**, (in hypodiapason) u. s. w. b) oder man zeigt dieses vermittelst einer Ziffer bey derjenigen Note, oder bey dem vorher erklärten Zeichen derjenigen an, bey der die Folgestimme eintreten soll. Geschieht der Eintritt oberwärts, so wird die Ziffer über die Note gesetzt: geschieht es aber unterwärts, so schreibt man sie unter die Note. Ist der Eintritt aber im Einklange, so ist es einerley, ob die Ziffer unten oder oben steht. Man sehe Tab. XXX. Fig. 8., wo man aus der 8. und 15. bey den Zeichen sieht, daß die dritte Stimme mit der Unteroctave, die vierte aber mit der Unterdecimaquinte eintreten soll. Oft läßt man, um die Fähigkeit der Köpfe einigermaßen auf die Probe zu stellen, die gedachten Zeichen weg, und setzt an deren Stelle vorn auf das System nach dem Schlüssel der Hauptstimme alle übrigen Schlüssel, die zu den Folgestimmen erfodert werden, nach der Ordnung der Eintritte hin. Es müssen aber allezeit solche Schlüssel hierzu erwählt werden, daß, wenn der Canon hiernach in Partitur gesetzt werden soll, eine Stimme mit der andern auf gleiche Stufen zu stehen komme. Z. E. Der Canon fienge mit dem h in der dritten Octave an, und die nachfolgende sollte in der Unterquinte e, die dritte in dem eingestrichnen c, und die vierte in der Unterquinte von diesem Intervalle, nämlich in f anfangen, wie der Tab. XXXIV. Fig. 1. befindliche Canon, so müßte hierzu der C Schlüssel auf der ersten, dritten und vierten Linie, und der F Schlüssel auf der vierten erwählt werden; oder man müßte den G Schlüssel auf der ersten und den C Schlüssel auf der ersten, zweyten oder vierten; oder endlich den G Schlüssel auf der andern, den C Schlüssel auf der zweyten und dritten, und den F Schlüssel auf der dritten Linie darzunehmen. Dies ist einerley. Will man sich aber dabey dem Leser gefällig erzeigen, so kann man nach jedem Schlüssel die Pau-

sen, die jede Folgestimme zu beobachten hat, und über oder unter diese Pausen durch Ziffern dasjenige Intervall bemerken, worin der Eintritt geschehen soll. Man sehe Tab. LVIII. Fig. 4.

3) daß man die Zeit andeutet, in der die nachfolgende Stimme eintreten soll, ob es ein Viertheil, oder einen halben Schlag, oder noch früher oder später geschehen soll. Man drückte dieses ehemals mit Wörtern aus. Heutiges Tages thut man es mit den ordentlichen Zeichen der Pause. Wenn etwa zum Anfange der Hauptstimme eine Pause befindlich ist, so versteht es sich von selbst, daß die nachfolgende Stimme zu den vorhandnen und ausgeschriebnen Pausen diese noch in Gedanken hinzuthun müsse; und hat etwan der Componist die Hauptpausen nicht nach vorgeschriebner Art bemerkt, sondern die Eintritte nur mit den andern schon bekannten kleinen Zeichen angedeutet, so muß man die Anfangspause von diesem Zeichen an abzählen;

4) daß man, wenn die folgende Stimme der ersten mit veränderter Geltung und Bewegung der Noten, im widrigen Tacttheile ꝛc. nachfolgen soll, dieses mit Worten ausdrückt;

5) daß, wenn der Canon nach seiner ordentlichen Auflösung, noch auf andere Art, z. E. nach dem doppeltverkehrten Contrapunkte, u. s. w. ausgeübt werden soll, man dieses am Ende des Systems, durch verkehrte Schlüssel u. dgl. anzeigt, wenn es nicht mit Worten ausgedrückt wird;

6) daß man endlich über diejenige Note, mit der in gewissen Arten des Canons die Folgestimme aufhören soll, das ordentliche Ruhezeichen setzt. Was noch sonst zu der Ueberschrift gehören möchte, oder zum wenigsten nach Beschaffenheit der Umstände in dieselbe gebracht werden könnte, wird man aus der Folge abnehmen können.

Anmerkung.

Ehedem wurde ein Canon eine *fuga in conseguenza*, und bloß die jetzterklärte Ueberschrift, nach welcher ein Canon aufgelöst und ausgeübt werden sollte, ein **Canon**, das ist, eine **Regel**, **Gesetz** oder **Vorschrift** genannt. Da man nachher das Zeichen und die bezeichnete Sache zu vermengen angefangen hat, so ist dadurch die erste Benennung allmählich verschwunden, und an die Stelle derselben das Wort **Canon** eingeführt worden und geblieben.

§. 6.

Da die canonische Nachahmung mit allen Intervallen der Octave geschehen kann, so entstehen daher folgende acht **Hauptgattungen** des Canons, als:

1) Der **Canon im Einklange**. Ein zweystimmiges Exempel hiervon ist zu finden Tab. XIX. Fig. 1., ein **dreystimmiges** Tab. XXVI. Fig. 4., ingleichen bey Fig. 6., welches man nach Anleitung der Zeichen leicht auflösen wird; ingleichen bey Fig. 1. Tab. L., ein

vierstimmiges Tab. XXIX. Fig. 1., ingleichen bey Fig. 3. Tab. XXVIII., ingl. bey Fig. 5. Tab. XXX., ingl. bey Fig. 6., ingl. bey Fig. 7., ein sechsstimmiges bey Fig. 5. Tab. XXXVII., ein zwölfstimmiges bey Fig. 2. Tab. XXXVIII.

2) Der **Canon in der Secunde**, und zwar in der **Ober-** und **Untersecunde**. Man sehe bey Fig. 2. und 3. Tab. XIX. Exempel von beiden.

3) Der **Canon in der Terz**, und zwar in der **Ober-** und **Unterterz**, (in Epi- und Hypoditono) Tab. XIX. Fig. 4., wo man aber die anhebende Stimme besser um eine Octave heruntersetzen, folglich die Oberterz, womit die Folgestimme eintritt, in eine Oberdecime verändern kann. Ferner Tab. XIX. Fig. 5. in der Unterterz.

4) Der **Canon in der Quarte**, und zwar erstlich in der **Oberquarte**, in Epidiatessaron, Tab. XIX. Fig. 6. In der **Unterquarte**, in Hypodiatessaron., Tab. XIX. Fig. 7., ingleichen Tab. XLI. Fig. 13., ingl. Tab. XVIII. Fig. 11.

5) Der **Canon in der Quinte**, und zwar erstlich in der **Oberquinte**, in Epidiapente; Tab. XIX. Fig. 8., in der **Unterquinte**, in Hypodiapente, Tab. XIX. Fig. 9., ingleichen Tab. XX. Fig. 7.

6) Der **Canon in der Sexte**, und zwar in der **Obersexte**, Tab. XIX. Fig. 10., in der **Untersexte** bey Fig. 11.

7) Der **Canon in der Septime**, und zwar in der **Obersептime**, Tab. XIX. Fig. 12., und in der **Untersептime**, Tab. XX. Fig. 1.

8) Der **Canon in der Octave**, und zwar in der **Oberoctave**, in Epidiapason, Tab. XX. Fig. 2., ingleichen Fig. 4. In der **Unteroctave**, Hypodiapason, Tab. XX. Fig. 3., ingleichen Tab. XVIII. Fig. 6.

Die Canons in der **None**, **Decime**, u. s. w. können zu den Gattungen in der **Secunde**, **Terz**, u. s. w. gerechnet werden.

§. 7.

Ein Canon ist entweder so beschaffen, daß er vermittelst eines Anhanges zum Schlusse gebracht wird, oder ohne Ende ausgeübt werden kann. Da bey einem Canon dieser letztern Art die Stimmen nach einander wieder in den Anfang eintreten, folglich wie im Kreise oder Zirkel zusammenlaufen, so wird ein solcher Canon ein Zirkel- oder Kreisgesang, ein **Zirkelcanon**, ingleichen ein immerwährender oder unendlicher **Canon**, lat. *canon circularis*, *infinitus*, *perpetuus etc.* genannt; so wie der, wo die Stimmen vermittelst eines Anhanges zur Ruhe angewiesen werden, ein endlicher Canon heißt. Von dieser letzten Gattung sind z. E. insgemein die **Canons über einen festen Gesang**, als Fig. 1. Tab. XXV., insgemein die **Canons in der doppelten Vergrößerung**, als Fig. 1. Tab. XXX. von welchen allen hernach besonders gehandelt werden wird, u. s. w. In der Kirche werden diese

endlichen Canons vorzüglich gebraucht, wie man XXVIII. Fig. 1. Tab. XLII. Fig. 3., und Tab. XLIII. Fig. 1. findet. Man kann aber in den unendlichen Canons ebenfalls an gewissen Orten bey einer bequemen Harmonie, nachdem man es vorher unter sich ausgemacht hat, mit einmal aufhören, damit der Schluß nicht, bey nacheinander abgehenden Stimmen, lächerlich oder matt werde.

§. 8.

Bey einem Zirkelkanon wird, wenn die Stimme wieder in den Anfang eintritt, entweder mit ebendemselben Intervalle wieder angefangen, wie Tab. XIX. Fig. 1. 2. 3. 4. ꝛc., oder die Stimme hebt bey der Wiederholung mit einem andern Intervalle, d. i. eine Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte oder Septime tiefer oder höher an. Und da vermittelst dieser Veränderung ein solcher Canon alle zwölf Töne seiner Tonart durchläuft, so wird er ein Zirkelcanon durch die Töne, canon circularis per tonos, genannt. Ich habe mir sagen lassen, daß der Herr Capellmeister G. zu N. einen besondern zweystimmigen Canon von dieser Art verfertigt habe. Die Begierde zum Neuen trieb mich, den Herrn Verfasser um gütige Mittheilung desselben zu ersuchen. Allein er hat mich nicht so glücklich machen wollen, diese vortrefliche Rarität zu besitzen. Es muß etwas Kostbares seyn. Indessen darf keiner von unsern heutigen Tonkünstlern auf die Erfindung eines solchen Canons sich etwas zu gute thun, ohne das Publikum zu täuschen. Vom Bentinelli weiß man, daß er schon vor mehr als hundert Jahren einen Canon und zwar von vier Stimmen verfertigt hat, welcher allezeit nach dem Ende eine Secunde höher als vorher anfängt, da inzwischen zwey Stimmen noch im vorigen Tone moduliren; und dieser Canon ist in des Bononcini musico prattico, im zweyten Theile im zwölften Capitel zu finden. Man braucht übrigens nur noch die Werkmeisterischen Schriften, besonders die sogenannte Harmonologiam musicam zu lesen, um zu sehen, daß solche Canons schon lange in Deutschland bekannt waren. Wir geben hiervon folgende Exempel, die zwar in keinen Rahm unter einem künstlichen Zirkelsystem eingefaßt sind, nichts desto weniger aber ihren Werth behaupten können.

Zweystimmige Zirkelcanons durch die Töne.

Der erste steht Tab. XLI. Fig. 12., ist ein Canon in der Oberquinte, und hebt bey der Wiederholung immer eine Secunde höher an. Die Wiederholung ist, wie man sieht, mit Sternchen über den Noten bemerkt. Der zweyte steht Tab. XLI. Fig. 13., ist ein Canon in der Unterquarte, und hebt den Satz allezeit eine Quarte tiefer wieder an. Der dritte ist ein Canon im Einklange, aber in der Gegenbewegung (Fig. 12. Tab. XXXIX.) Die Wiederholung geschieht eine Terz höher. Der vierte (Fig. 13. dieser Tabelle) ist im Einklange in der widrigen Bewegung. Die Wiederholung geschieht eine Terz tiefer. Der fünfte (Tab. XL.

Fig. 22.) ist ein Canon in der Unterterz mit verkehrter Bewegung. Die Wiederholung geschieht eine Terz tiefer.

Anmerkung.

Wenn in diesen Exempeln eine Stimme zu tief oder zu hoch steigt, so versetzt man bey der Wiederholung das anfangende Intervall eine Octave höher oder niedriger, und fährt nach Proportion fort.

Der sechste (Tab. XLI. Fig. 1.) ist ein Canon in der Oberterz mit verkehrter Bewegung. Die Wiederholung geschieht eine Terz höher. Der siebente (Tab. XLI. Fig. 2.) hat sowohl den Eintritt als die Wiederholung eine Terz tiefer in der Gegenbewegung. Der achte (Tab. XX. Fig. 7.) ist ein Canon in der Unterquinte, und die Wiederholung geschieht eine Secunde tiefer.

Dreystimmige Zirkelcanons durch die Töne.

Der erste (Tab. XXVI. Fig. 5.) läßt die eine Stimme nach der andern allezeit eine Quarte höher eintreten. Die Wiederholung des Satzes geschieht eine Terz höher. Der zweyte (Tab. XXVII. Fig. 1.) läßt die eine Stimme der andern eine Quinte tiefer nachfolgen. Die Wiederholung geschieht eine Terz höher.

Vierstimmige Zirkelcanons durch die Töne.

Der erste steht Tab. XXXI. Fig. 3., die eine Stimme folgt der andern eine Quinte höher nach. Die Wiederholung geschieht eine Terz höher. Der zweyte steht Tab. XXXII. Fig. 1., und es hat damit eben die Bewandniß, als mit dem vorigen. Der dritte auf eben der Tabelle Fig. 2., ist wie die beiden vorigen beschaffen. Der vierte (Tab. XXXIII. Fig. 1.) ist eine besondere Art eines Zirkelcanons durch die Töne. Der Zirkel besteht nicht, wie in den vorigen Exempeln, aus kurzen Sätzen, sondern aus einer langen, nach der Ordnung der steigenden Quinten die Töne durchlaufenden Melodie. Von dieser Art erinnre ich mich nicht, ein Muster je gesehen zu haben.

§. 9.

Einige pflegen die Canons in eigentliche und uneigentliche, oder gebundene und ungebundene zu unterscheiden. Durch die eigentlichen verstehen sie diejenigen, wo die Folgestimme der vorhergehenden alles durchgängig auf ähnliche Art nachmacht; durch die uneigentlichen aber die, wo die Folgestimme der vorhergehenden nicht alles durchgehends auf ähnliche Art nachmacht, wo sie z. B. die Quarte in eine Quinte, oder umgekehrt, die Quinte in eine Quarte verändert u. s. w., so wie der Gefährte in einer Fuge. Gewissermaßen gehören alle endliche Canons zu den uneigentlichen.

§. 10.

Geschieht die Nachahmung in einem Canon vermittelst der Vergrößerung oder Verminderung, so bekommt er hiernach den Namen, und heißt *canon per augmentationem* oder *diminutionem*. Wird bey jeder Folgestimme die Proportion der Noten vergrößert oder verkleinert, so heißt er ein *canon per augmentationem* oder *diminutionem duplicem, triplicem* u. s. w.

Zweystimmige Exempel.

Das erste (Tab. XLI. Fig. 11.) ist in der Vergrößerung. Das zweyte (Tab. XXL. Fig. 1.) ist in der Verkleinerung mit verkehrter Bewegung. Will man es in der Vergrößerung haben, so fängt man den Satz, wie bey Fig. 2. an, und setzt ihn, wie bey Fig. 1., nach der Ordnung fort. Das dritte (Tab. XXI. Fig. 3.) ist in der Vergrößerung und Gegenbewegung. Will man es in der Verkleinerung haben, so heben sich die Stimmen, wie Fig. 4., an. Das vierte (Tab. XXI. Fig. 5.) ist in der Vergrößerung mit verkehrter Bewegung. Bey Fig. 6. findet man es in der Verkleinerung. Das fünfte in der Vergrößerung bey Fig. 8. Tab. XXXIX. Das sechste in der Verkleinerung Fig. 9. Das siebente in der Vergrößerung Fig. 16. Tab. XL. Das achte Fig. 17. Das neunte Fig. 18. Das zehnte Fig. 19. Das eilfte Tab. XLI. Fig. 7. Das zwölfte in der Verkleinerung Fig. 8. Das dreyzehnte Exempel, welches ein endlicher Canon ist, steht Tab. XX. Fig. 8. Wie derselbe ad Octavam versetzt werden könne, sieht man Fig. 9.

Dreystimmige Exempel.

Das erste (Tab. XXVII. Fig. 3.) ist ein doppeltvergrößerter endlicher Canon. Die Viertheile aus der anhebenden Stimme werden bey der ersten Folgestimme zu halben und bey der zweyten zu ganzen Schlägen. Das zweyte (Tab. XXX. Fig. 1.) hat eben die Bewandniß, als das vorige, nur daß die Folgestimmen in ungleicher Bewegung eintreten.

Vierstimmige Exempel.

Das erste Fig. 2. Tab. XXX., ist nichts anders, als das gerade vorher erklärte dreystimmige Exempel, nur mit dem Unterschiede, daß die Stimmen hier ad Octavam versetzt werden, und eine vierte Stimme terzenweise hinzugefügt wird. Das zweyte gleich darauf Fig. 3., ist in der dreyfachen Vergrößerung, wobey die Stimmen in ungleicher Bewegung hinter einander eintreten. Man kann dieses harmonische Gewebe, wenn man will, noch weiter fortführen, indem es nicht geendet ist.

§. 11.

Wenn die Folgestimme der vorhergehenden in einer unähnlichen Bewegung, d. i. in der verkehrten, rückgängigen, oder in der rückgängigen Gegenbewegung nachfolgt, so erhält der Canon

hiernach den Namen, und heißt ein **Canon in der widrigen, rückgängigen oder rückgängigen verkehrten Bewegung**, canon per motum contrarium, canon cancrizans, canon cancrizans motu contrario.

Exempel von den Canons in der Gegenbewegung.

Das erste ist in der Untersecunde Tab. XX. Fig. 5. Das zweyte in der Obernone ebendaselbst Fig. 6. Das dritte Fig. 2. Tab. XXVIII., wo die zweyte Stimme zwar in der ähnlichen, die dritte aber in der Gegenbewegung eintritt. Das vierte Fig. 3. Tab. XXIX. Das fünfte Fig. 4. Tab. XXX. Das sechste Fig. 3. Tab. XXXIV., wo zwey Stimmen in der ähnlichen und zwey in der Gegenbewegung gehen. Das siebente Tab. XXXVII. Fig. 2. in Ansehung der vier untersten Stimmen. Die fünfte Stimme dient zur Begleitung. Das achte Fig. 3. Tab. XXXVII., wo vier Stimmen in der ähnlichen und vier in der Gegenbewegung gehen. Das neunte Fig. 4. Tab. XXXVII., mit dem es eben die Bewandniß, wie mit dem vorigen, hat. Das zehnte, eilfte und zwölfte Tab. XVIII. Fig. 8. 9. und 10. Mehrere Exempel wird man Tab. XXXIX., XL. und XLI. finden.

Exempel von Canons in der rückgängigen Bewegung.

Das erste (Tab. XIII. Fig. 5.,) und die Auflösung davon Fig. 2. mit Fig. 3. fortgesetzt.

Das zweyte (Tab. XXI. Fig. 7.,) wobey die Nachahmung zwischen den Stimmen zu merken ist.

Das dritte (Tab. XXI. Fig. 8.,) in welchem ebenfalls die ordentliche Nachahmung der beiden Stimmen unter sich in der Mitte zu merken ist.

Das vierte (Tab. XXII. Fig. 1.,) die zweyte Stimme hebt den Satz in der Vergrößerung an. Von dieser Art rückgängiger Canons findet man sonst noch keine Beyspiele.

Das fünfte (Tab. XXIII. Fig. 1.,) ist noch nicht aufgelöst. Um aber dieses zu thun, schreibt man zuvörderst die hier befindliche Hauptstimme auf ein System, und auf ein anderes System, das man unter das erste setzt, schreibt man eben diese Stimme, jedoch vom Ende nach dem Anfange zu, dagegen. Wer die Fähigkeit hat, rückwärts zu lesen, braucht die Stimmen nicht erst unter einander zu setzen, sondern kann nach Anleitung des hinten befindlichen Schlüssels den Satz aus dem Stegreif vom Ende nach dem Anfange zu spielen.

Mit dem sechsten (Tab. XXIII. Fig. 2.) hat es eben die Bewandniß, als mit dem vorigen.

Das siebente (Tab. XIII. Fig. 4.) ist bereits aufgelöst.

Das achte (Tab. XIV. Fig. 7.) findet man nach Anleitung des hinten befindlichen Schlüssels bey Fig. 6. in die verkehrte rückgängige Bewegung aufgelöst.

Das neunte (Tab. XV. Fig. 6.) wird, nach Anleitung des hinten befindlichen Schlüssels, wie das vorige, in die rückgängige verkehrte Bewegung aufgelöst.

Das zehnte (Tab. XXII. Fig. 2.,) ist in die verkehrte rückgängige Bewegung aufgelöst.

Anmerkung. Wenn ein rückgängiger Canon noch nicht aufgelöst zu Papiere gebracht worden ist, sondern aus ebenderselben Zeile vom Blatte weg gespielt werden soll, so geht der eine vom Anfange nach dem Ende, und der andere vom Ende nach dem Anfange zu. Nachher kehrt man den Proceß um, und jeder fängt wieder da an, wo er geblieben ist, dieser von vorn und jener von hinten, wenn man nämlich den Canon noch einmal machen will; und auf eine ähnliche Art fährt man bey jeder Wiederholung fort. Dieses ist die gewöhnlichste und natürlichste Manier.

§. 12.

Nicht allein ehedem war, sondern auch noch jetzt ist der Gebrauch, daß man über einen zum Grunde liegenden festen Gesang einen Canon macht. J. S. Bach hat auf diese Art unter andern das Lied: Vom Himmel hoch ꝛc. durchgearbeitet. Man kann selbiges gestochen haben. Wir wollen zur Ersparung des Raumes einige kleine Exempel aus dem Berardi beybringen, die, ob sie gleich nicht die harmoniösesten Muster in dieser Gattung des Canons sind, dennoch die Art, wie man damit zu Werke geht, genugsam an den Tag legen.

Das erste Exempel (Tab. XXIII. Fig. 5.) ist ein zweystimmiger Canon im Einklange über den daselbst befindlichen festen Gesang.

Das zweyte Exempel (Fig. 6.,) ist wie das vorige, nur daß die Folgestimme später, als in jenem, eintritt.

Das dritte Exempel (Fig. 1. Tab. XXIV.) enthält einen zweystimmigen Canon in der Untersecunde, und das vierte (Fig. 2.) einen in der Obersecunde.

Das fünfte Exempel (Fig. 3.) ist ein Canon in der Unterterz.

Das sechste und siebente Exempel (Fig. 4. und 5.) sind Canons in der Unter- und Oberquarte.

Das achte und neunte Exempel (Fig. 6. und 7.,) sind Canons in der Oberquinte.

Das zehnte und eilfte Exempel (Fig. 1. und 2. Tab. XXV.) sind Canons in der Unter- und Obersexte.

Das zwölfte und dreyzehnte Exempel (Fig. 3. und 4.) sind Canons in der Unter- und Oberseptime.

Das vierzehnte und funfzehnte Exempel (Fig. 1. und 2. Tab. XXVI.) enthalten Canons in der Unter- und Oberoctave.

Man sieht hieraus, daß man in allen Intervallen über einen festen Gesang eine canonische Fuge machen kann, und, wohl zu merken, kann dieser feste Gesang nicht allein im Basse zum Grunde liegen, sondern auch oben und in der Mitte, wo man will, angebracht werden.

§. 13.

Zu der jetzt erklärten Gattung des Canons kann man gewissermaßen diejenigen rechnen, die mit einer Nebenstimme, zu mehrerer Ausfüllung, es sey nun oben, unten oder in der Mitte, begleitet werden. Man sehe z. B. Fig. 2. Tab. L., wo die beiden obersten Stimmen einen Canon unter sich machen, die unterste aber zur Bedeckung dazu gesetzt ist. Ferner Tab. XXXI. Fig. 2., wo die drey obersten Stimmen gegen die unterste einen Canon ad Octavam unter sich führen. Ferner Tab. XXXVII Fig. 7., wo ein siebenstimmiger Canon im Einklange vorhanden ist, der aber mit der bey Fig. 6. befindlichen Grundstimme begleitet werden muß. Ferner Tab. XXXVII. Fig. 2., wo die vier untersten Stimmen unter sich einen Doppelcanon in der Gegenbewegung haben, der aber mit der darüber befindlichen Nebenstimme begleitet wird.

§. 14.

Der Canon ist ebenfalls der **Nachahmung im vermischten Tacttheile**, per arsin et thesin fähig, wie folgende Exempel zeigen, (Fig. 3. und 4. Tab. XXIII., auch Fig. 3. Tab. XXXVII.) das eine Chor gegen das andere gerechnet, auch bey Fig. 4. dieser Tabelle, eine Stimme gegen die andere in jedem Chore besonders gerechnet. Andere Exempel, wo eine Stimme der andern um ein Viertheil später nachfolgt, wie Tab. XXXVII. Fig. 3., sehe man Tab. XLII. bey der zweyten Resolution der Fig. 1. bey (b). und bey Fig. 10. Tab. LVII.

§. 15.

Eine neue Gattung von Canons giebt uns die **unterbrochene Nachahmung**. Exempel davon stehen Tab. XLI. Fig. 9. und 10. und Tab. XXXIX Fig. 10. und 11. und Tab. XL. Fig 20. und 21.

§. 16.

Es giebt Canons, worin entweder die Hauptstimme oder die Folgestimme oder beide zugleich eine **terzenweise mitlaufende Nebenstimme** zulassen. Diese sind von vortreflichem Nutzen und verdienen besonders gemerkt zu werden. Das erste **Exempel** findet man Tab. XXIII Fig. 3. Der Baß enthält die Hauptstimme, die zweyte Stimme folgt eine Duodecime höher, und zwar in der Gegenbewegung, nach. Der Tenor aber geht eine Terz höher mit der Hauptstimme. Das **zweyte Exempel** sogleich darauf bey Fig. 4. ist ebenfalls ein **Canon in Duodecima** in der ähnlichen Bewegung, aber im falschen Tacttheile. Der Alt geht eine Terz höher mit dem Basse. Ein **drittes Exempel** findet man bey Fig. 4. Tab. XXX. in einem Canon in der Oberoctave, indem der Baß und Diskant die Hauptstimmen sind. Dem Basse wird eine Terz oberwärts und dem Diskant eine Terz unterwärts zugefügt, und damit wird der Canon vierstimmig. Das **vierte Exempel** findet man bey Fig. 1. Tab. XXXI. und das fünfte bey Fig. 3. Tab. XXXIV. bey der zweyten Auflösung (c) des daselbst befindlichen Hauptexempels. Ein sechstes Exempel per arsin et thesin findet man XLII. Fig. 1. (a) bey

der ersten Auflösung. Im ersten Theile der Abhandlung haben wir bereits Tab. LXI. Fig. 11. einen Canon dieser Art bey Gelegenheit angeführt, welchen man hier nachsehen kann.

§. 17.

Ein Canon, wo die Folgestimmen mit verschiednen Intervallen nacheinander eintreten, heißt ein **vermischter Canon** oder **ein Canon mit ungleichen Intervallen**, wie z. E. Fig. 2. Tab. XXXIII., wo die zweyte Stimme eine Quinte tiefer, die dritte eine Septime tiefer, und die vierte eine Undecime tiefer gegen die erste eintritt. Die Verkehrung dieses Canons nach dem Contrapunkt in der Gegenbewegung folgt bey Fig. 3.

Zu eben dieser Gattung des Canons gehören die Tab. XXXIV. Fig. 1. und 2. befindlichen Exempel. Eine andere Art des vermischten Canons sehe man Fig. 1. und zwar bey (b) Tab. XLII. ingleichen Tab. XXXVIII. Fig. 1. Es hat mit dem vermischten Canon eben die Bewandniß, wie mit der engen Nachahmung, vermittelst welcher, wie aus dem ersten Theile bekannt ist, die Folgestimmen der anhebenden bald mit diesem bald mit jenem Intervalle, nachdem es sich am besten thun läßt, nachgehen können. Diejenigen vielstimmigen Canons, worin die übrigen Stimmen wechselsweise in der Octave der ersten oder zweyten nachfolgen, heißen **Canons mit gleichen Intervallen**, und man benennt sie ins besondere nach dem Intervalle, womit die zweyte Stimme eintritt; da aber dieses unter- oder oberwärts geschehen kann, so entstehen daraus Canons in der **Unter-** und **Oberquarte**, in der **Unter-** oder **Oberquinte** u. s. w., der Canon mag aus noch so vielen Stimmen bestehen, wenn nur die übrigen Stimmen mit keinen andern Intervallen anheben, als mit dem die erste Stimme den Canon angefangen hat, oder mit dem die zweyte derselben nachgefolgt ist. Wenn die zweyte Stimme in der Octave eintritt, und die dritte in einem andern Intervalle, so nennt man den Canon am besten nach allen beiden Intervallen zugleich, wiewohl gemeiniglich das Gegentheil geschieht. **Canons in der Unterquinte** findet man Tab. XXXV. bey Fig. 1. 2. 4. und 5., die alle auf eine ähnliche Art aufgelöst werden. **Canons in der Oberquinte** findet man Fig. 3. 6. und 7.; die zweyte Stimme tritt in der Oberquinte ein, die dritte folgt der ersten, und die vierte der zweyten in der Oberoctave nach. Einen **Canon in der Unterquarte** sieht man Tab. XXVIII. Fig. 1. und einen in der **Oberquarte** Fig. 1. Tab. XXXVI. Die zweyte Stimme tritt in der Oberquarte ein; die dritte folgt der ersten, und die vierte der zweyten in der Oberoctave nach. Einen Canon in der **Oberoctave und Quinte** sieht man Fig. 2. Tab. XXXIII. auch Fig. 12. Tab. XXXV. Die zweyte Stimme tritt in der Oberoctave ein; die dritte folgt der ersten, und die vierte der zweyten in der Unterquinte nach. Ein dreystimmiges Exempel dieser Art ist Tab. XXVII. Fig. 2., wo die dritte Stimme der zweyten in der Unterquinte nachfolgt. Einen Canon in der **Unteroctave und Oberquarte** enthält Fig. 11. Tab. XXXV. Die zweyte Stimme tritt in der Unteroctave ein. Die dritte folgt der ersten, und die vierte der zweyten in der

Oberquarte. Ein sechsstimmiges Exempel eines Canons in der Unterquinte steht Fig. 11. Tab. XXXVI., und wie die Auflösung geschehe, findet man in eben der Zeile angezeigt. Andere Exempel eines Canons in der bloßen Unteroctave (Fig. 5. Tab. I., Fig. 4. Tab. VI., Fig. 2. Tab. XXIX., Fig. 8. Tab. XXX.) haben die Auflösung, wie der vorhergehende. Man sehe auch Fig. 2. Tab. XXXI. Bey diesen letztern Exempeln folgt zwar manche Stimme an einigen Orten nur im Einklange nach. Da dieses aber eigentlich in der Octave geschehen sollte, und nur des Umfanges wegen der Einklang darzu erwählt wird, so erhalten solche Arten des Canons ihren Namen nach der Octave, und nicht nach dem Einklange.

§. 18.

Ein Canon endlich, welcher verschiedner Auflösungen fähig ist, wird ein **Canon polymorphus** genannt, von πολυς viel und μορφη die Gestalt, wiewohl man darunter auch einen solchen Canon versteht, worin die Anzahl der Stimmen die selbst bey den stärksten Musiken hergebrachte Gewohnheit übersteigt. Dergleichen Canons werden weniger zum Gebrauch, als nur um die in der Musik möglichen unendlichen Verbindungen und Veränderungen einigermaßen zu zeigen, verfertigt. In solchen polymorphischen Canons haben sich besonders unter den Italiänern **Michael Romanus, Petrus Franciscus Valentinus** und **Berardi**, und bey den Deutschen M. **Reirleber**, und die Capellmeister **Theil** und **Stölzel**, hervorgethan. Unter andern hat **Berardi** einen Canon im Einklange mit 32 Stimmen, **Reirleber** aber einen andern Canon sogar mit 512 Stimmen gesetzt. Von den andern Meistern werden hier einige Exempel folgen. Wir wollen aber Schritt vor Schritt gehen, und von den kleinsten polymorphischen Geweben anfangen.

Erstes Exempel. Tab. XXII. Fig. 3., wird zuvörderst in den Einklang mit verkehrter Bewegung aufgelöst. Bey Fig. 4. wird es ad Duodecimam versetzt, welches als eine zweyte Auflösung zu betrachten ist. Die dritte findet sich Fig. 5., und zwar in der rückgängigen Bewegung; diese Auflösung wird Fig. 6. ad Duodecimam versetzt. Da die rückgängige Bewegung etwas schwer herauszufinden ist, indem sie nicht von dem Schlusse des Satzes anfängt, so kann man sich statt des Tenorzeichens Fig. 3. den C Schlüssel auf der zweyten Linie bey dieser zweyten Stimme zuvörderst einbilden. Man lese alsdann von dem dritten Tacte dieser zweyten Stimme an, den Satz so zurück, daß man von diesem Tacte anfängt, und dann einige Tacte über- und nach dem allerletzten Tacte hinspringt, bey welchem man den Satz von dem Ende wieder nach dem Anfange zu fortliest. Alsdann kommen die bey Fig. 5. befindlichen Intervalle nach der Ordnung heraus.

Zweytes Exempel. Fig. 3. Tab. XXXIV., wo die erste Auflösung so geschieht, daß sich zwey Stimmen in ähnlicher Bewegung im Einklange, und zwey andere in verkehrter Bewegung gegen die vorige in der Oberquarte nachfolgen. Bey (b) wird das ganze Exempel

nach dem Contrapunkte alla riversa verkehrt, und bey (c) wird der Satz in die Unterquinte aufgelöst, jede Stimme aber mit hinzugefügten Stimmen in der Unterdecime vermehrt.

Drittes Exempel. Tab. XLII. Fig. 1., wo die erste Auflösung in die Untersexte geschieht, und die dritte Stimme terzenweise mit der untersten fortläuft. Die zweyte Auflösung bey (b) geschieht mit vermischten Intervallen, und allezeit um ein Viertheil später.

Viertes Exempel. Dieses ist ein Fig. 3. Tab. XXXVIII. befindlicher Canon, welcher gemeiniglich, wiewohl mit Unrecht, dem Thomas Sellius, ehemaligem Capellmeister in Hamburg, zugeeignet wird, aber von dem berühmten Michael Romanus, der lange vor jenem blühte, und zwar über das Sanctus verfertigt worden ist. Er kann nach folgender Anweisung, die uns Kircher dazu in seiner Musurgie giebt, mit 36 Stimmen auf 9 Chöre aufgelöst und ausgeübt werden.

Das erste Chor.	Der Baß und Tenor fangen zugleich an, der Baß, wie er da steht; der Tenor in der Duodecime darüber, und zwar in der Gegenbewegung. Der Alt tritt eine Runde oder einen halben Tact später in der Oberoctave ein, und mit dem Alte zugleich der Diskant, aber eine Duodecime darüber in der Gegenbewegung.
Das zweyte Chor.	Der Baß und Tenor, wie oben, nach einer ganzen Tactpause, oder nach zwey Runden. Der Alt und Diskant, wie oben, nach anderthalb Tacten, oder nach drey Runden.
Das dritte Chor.	Der Baß und Tenor, wie oben, nach zwey ganzen Tacten oder nach vier Runden. Der Alt und Diskant, nach drittehalb Tacten, oder nach fünf Runden.
Das vierte Chor.	Der Baß und Tenor, wie oben, nach drey ganzen Tacten, oder nach sechs Runden. Der Alt und Diskant nach viertehalb Tacten, oder nach sieben Runden.
Das fünfte Chor.	Der Baß und Tenor, wie oben, nach vier ganzen Tacten. Der Alt und Diskant nach neun Runden.
Das sechste Chor.	Der Baß und Tenor, wie oben, nach fünf ganzen Tacten. Der Alt und Diskant nach eilf Runden, oder sechstehalb Tacten.
Das siebente Chor.	Der Baß und Tenor, wie oben, nach sechs ganzen Tacten. Der Alt und Diskant nach siebentehalb Tacten.
Das achte Chor.	Der Baß und Tenor, wie oben, nach sieben ganzen Tacten. Der Alt und Diskant nach achtehalb Tacten.
Das neunte Chor.	Der Baß und Tenor, wie oben, nach acht ganzen Tacten. Der Alt und Diskant nach neuntehalb Tacten.

Fünftes Exempel. Tab. XLII. Fig. 2., ist ein Canon in der Vergrößerung, welcher 16 mal mit zwey, 34 mal mit drey, und 30 mal mit vier Stimmen, also zusammen 80 mal verändert werden kann. Wir wollen nur die 16 zweystimmigen Auflösungen, des Raumes wegen, schriftlich zeigen, weil die drey- und vierstimmigen aus denselben entspringen, und derjenige, der die Lehre vom doppelten Contrapunkt in der Octave, Decime und Duodecime, wie wir sie vortrugen, wohl inne hat, nicht die geringste Schwierigkeit dabey finden wird.

Zweystimmige Auflösungen.

1) Da der Canon aus 6 Tacten besteht, und nur der einfachen Vergrößerung fähig ist, d. i. derjenigen, wo die Viertheile zu halben Schlägen, die Achttheile zu Viertheilen u. s. w. werden, so sieht man ohne Mühe ein, daß die Augmentation nicht weiter, als bis zum Ende des dritten Tacts gehen kann, welches denn auch, zu mehrerer Gewißheit, mit einem Ruhezeichen über die letzte Note dieses Tacts angedeutet ist. Nun wird der Canon, wie er bey Fig. 2. steht, zuvörderst auf ein System und zwar auf das oberste hingeschrieben. Die Resolution fängt darauf in der Unterstimme, ohne zu pausiren, zugleich mit der obersten Stimme in der Octave darunter an, und hört mit der letzten Note des dritten Tactes auf, während die Oberstimme ebenfalls zu Ende geht. Das ist die erste Resolution und der Grund der übrigen Veränderungen.

2) Ist eine Verkehrung ad Octavam der ersten Resolution.

3) Ist eine Verkehrung der zweyten Resolution in die höhere Decime.

4) Ist eine Verkehrung der ersten Resolution in die höhere Decime.

5) Ist wie die erste Resolution, nur daß alle beide Stimmen zugleich eine Terz höher gesetzt werden.

6) Wie die zweyte Resolution, nur daß alle beide Stimmen zugleich eine Terz erhöht werden.

7) Die Hauptstimme, wie sie dasteht. Die Resolution geschieht unterwärts in der Entfernung einer Decime, und zwar, wie in allen übrigen, mit der Oberstimme zugleich und vergrößert.

8) Die Auflösung geschieht oberwärts in C. und der Hauptsatz wird in der Entfernung einer Decime und also in A. heruntergesetzt.

9
10
11
12 Sind nichts als Versetzungen der vorhergehenden Auflösungen in die Gegenbewegung,
13 welche bey stehenbleibenden Stimmen, mit eben den Intervallen, wie dort, anheben.
14
15
16

Die drey- und vierstimmigen Auflösungen bekommt man, wenn derjenigen zweystimmigen, die sich dazu schickt, ein oder zwey terzenweise mitlaufende Stimmen, unter- oder oberwärts, nachdem es sich schickt, hinzugesetzt werden. Diese Terzen können hernach wieder in tiefere oder höhere Decimen verwandelt werden, wie wir davon beym Contrapunkt ad 8., 10. und 12. Exempel hatten. Will man sie noch in Sexten verwandeln, so wird man noch mehr als die achtzig besagten Veränderungen, die der seel. Verfasser selbst davon angiebt, herausbringen.

Sechstes Exempel. Tab. XXXVIII. Fig. 4. wird von dem Verfasser der Salomonische Knoten, nodus Salomonis, von Kircher aber ein Irrgarten genannt, und ist für 96 Stimmen auf 24 Chöre gesetzt. Kircher aber, der der Sache tiefer nachdachte, hat gefunden, daß dieser Canon so gar von 512 Stimmen oder 128 Chören abgesungen werden könne. Es ist damit, wie mit dem Fig. 3. vorher befindlichen Canon à 36. in Ansehung der Harmonie und der Art der Auflösung überhaupt. Nähere Nachricht findet man bey Kircher in seiner Musurgie, und es ist weniger schwer, als nöthig oder nützlich, solche vielstimmige Canons, worin gerade nur ebendieselbe Harmonie durchgehends liegt, zu machen.

Siebentes Exempel. Tab. XXXVIII. Fig. 5. Der berühmte Verfasser hat diesen Canon selbst an die 2000. mal aufgelöst, und ein ganzes Werk darüber verfertigt, wie man bey Kircher nachlesen kann. Es wäre zu wünschen, daß man dieses Werk auch bey uns in Deutschland noch haben könnte. Der Hauptsatz zu dem Canon sieht zum wenigsten besser, als der bey Fig. 3. und 4. aus.

Ich überlasse es einem, der mehr Zeit und Geduld hat, diese ungeheure Menge von Resolutionen, die zwey- drey- vier- und mehrstimmig seyn können, wie Kircher schreibt, zu untersuchen. Es wird wohl eben nichts außerordentliches dazu erfodert werden, wenn es sich anders damit so verhält, wie man es gleichwohl einem so ehrlichen und geschickten Manne, als Kircher war, zutrauen muß.

Achtes Exempel. Tab. XXXV. Fig. 5. ist die Frucht eines Streites, den der Capellmeister Stölzel wider Jemanden hatte, der das nicht weiter in der canonischen Schreibart behauptete. Der Herr Capellmeister hat seinen Gegner vermittelst eines polymorphischen Canons glücklich des Gegentheils überführt, und da die Blätter, worin er es that, sehr selten geworden sind, so wollen wir hier den Canon mit allen seinen Veränderungen excerpiren, und dem Publikum aufs neue mittheilen.

„Zuvörderst sieht man, daß es ein vierstimmiger Canon in der Unterquinte und Octave „ist, an dessen Reinigkeit in der Harmonie nichts abgeht, wenn gleich die Melodie in Ansehung „der Arsis und Thesis, wie bey Fig. 10. Tab. XXXV. verändert wird; und weil es nicht weni„ger einerley ist, mit was für einem Intervalle der Canon anhebt, so folgt nothwendig, daß,

„weil er aus sieben ganzen Tacten besteht, in Ansehung des Anfangs vierzehn Veränderungen „möglich sind, wie man bey Fig. 9. von dem Buchstaben (a) an bis zu (o) sehen kann. Der „in Ansehung der Thesis und Arsis veränderte Canon bey Fig. 10. läßt ein gleiches zu. Folg„lich erstreckt sich die Anzahl der Veränderungen auf achtundzwanzig, die man alle in den „Tabellen ordentlich auszusetzen für überflüssig hält, indem es Jeder leicht übersehen kann.

„Weil ferner in der Zusammenfügung des Canons weder zwischen dem Diskant und Alt, „noch zwischen dem Diskant und Tenor eine Quarte anzutreffen ist, auch keine gebundene oder „syncopirte Dissonanzen darin vorhanden sind, so kann er aus dem Spiegel oder umgekehrten „Blatte gesungen oder gespielt werden, d. i. der Canon kann nach dem Contrapunkte alla riversa „verkehrt werden, wie man bey Fig. 6. Tab. XXXV. sehen kann. Daraus entsteht nun ein „Canon in der Oberquinte und Octave, der ebenfalls der achtundzwanzig Veränderun„gen fähig ist.

„Wie nun daselbst das unterste zu oberst, und das oberste zu unterst gekehrt wird, so läßt „er auch ebenfalls das vorderste zu hinterst, und das hinterste zuvörderst setzen, oder, welches „einerley ist, er läßt sich in die rückgängige Bewegung bringen, wenn die durchgehenden Noten „geändert werden; und also entspringt aus solchem abermal ein neuer an Melodie und Har„monie ganz unterschiedner Canon, der sowohl, als die beiden vorigen, die bewußten acht„undzwanzig Veränderungen zuläßt. Dieser Canon in der Unterquinte und Octave steht „Fig. 8. Tab. XXXV.

„Weil dieser dritte Canon wieder der Versetzung in die Gegenbewegung fähig ist, so ent„steht daher ein vierter, und zwar ein Canon in der verkehrten rückgängigen Bewegung, den „man bey Fig. 7. Tab. XXXV. findet. Und dieser Canon in der Oberquinte und Octave kann „ebenfalls wie die vorigen, achtundzwanzigmal verändert werden. Wir haben also, die Ver„änderungen dieser vier Canons zusammengerechnet, schon hundertundzwölf Veränderungen.

„Nun läßt sich jeder von diesen vier Hauptcanons noch auf verschiedne Art verändern, „theils in Ansehung des Intervalls, worin die Folgestimmen den anhebenden nachfolgen, theils, „wenn etliche Stimmen in Ansehung der Thesis und Arsis von den andern unterschieden werden, „und endlich auch in Ansehung der Wiederholung, welche den ganzen Canon versetzt.

„Der Herr Capellmeister nimmt aber diese angezeigten Veränderungen nur mit dem ersten „Hauptcanon vor. Dieses wird aber nicht hindern, daß es auch mit den übrigen geschehen „könne. Hier sollte nun von den Canons im Einklange der Anfang gemacht werden. Weil „aber diese eben nicht viele Mühe erfodern, so hat der Verfasser hiervon kein Exempel geben „wollen, ob es sich gleich auch, wiewohl nicht vierstimmig, damit thun lassen müßte. Er „fängt also von den Canons in der Octave an, mit welchen es schon mehr zu sagen hat, „und giebt davon

„Erstlich das bey Fig. 11. Tab. XXXV. befindliche Exempel worin der Baß dem Alte in „der Unteroctave, der Diskant dem Alte, und der Tenor dem Basse in der Oberquarte „nachfolgt. Es ist dieses ein Canon **in der Unteroctave und Oberquarte.**

„Zweytens. Dieses ist ein Canon **in der Oberoctave,** (Fig. 12. Tab. XXXV.) Dem Tenor „folgt der Diskant in der Oberoctave, und dem Basse, der in der Unterquinte gegen den „Tenor anhebt, folgt der Alt ebenfalls in der Oberoctave nach.

„Drittens. Dieses ist wieder ein Canon in der **Unteroctave,** (Fig. 13. Tab. XXXV. „Der Tenor folgt zuvörderst dem Diskant in diesem Intervalle nach. Der Baß tritt in der „Unterquinte gegen den Tenor und der Alt in diesem Intervalle gegen den Diskant ein.

„Viertens. Dieses ist ein Canon in der **Oberoctave,** (Fig. 14. Tab. XXXV.) Der Alt „folgt dem Basse in der Oberoctave nach. Der Diskant tritt in der Quarte über den Alt, „und der Tenor in der Quarte über den Baß ein.

„Da diese vier Canons so gut als die vorigen, hundertundzwölfmal verändert werden „können, so haben wir nunmehr **zweyhundertundvierundzwanzig** Veränderungen zu„sammen. Hier folgen noch Canons in andern Intervallen.

„Der erste ist in der **Oberquarte,** und steht Tab. XXXVI. Fig. 1. Der Tenor folgt dem „Basse in diesem Intervalle nach. Der Alt tritt in der Oberoctave gegen den Baß, und der „Diskant in der Oberquarte gegen den Alt ein.

„Der zweyte ist ein Canon in der **Unterquinte** (Tab. XXXVI. Fig. 2.) Der Baß folgt „dem Tenore in diesem Intervalle nach. Der Diskant tritt in der Octave gegen den Tenor „und der Alt in gleichem Intervalle gegen den Baß ein.

„Der dritte ist ein Canon in der **Oberquarte** (Tab. XXXVI. Fig. 3.) Der Diskant folgt „dem Alte in diesem Intervalle nach. Der Baß tritt in der Unteroctave gegen den Alt, und „der Tenor in der Oberquarte gegen den Baß ein.

„Der vierte ist wieder ein Canon in der **Oberquarte** (Tab. XXXVI. Fig. 4.) Der Alt folgt „dem Tenor in diesem Intervalle nach. Der Diskant tritt in der Oberoctave gegen den „Tenor, und der Baß in der Unteroctave gegen den Alt ein.

„Diese vier Canons geben wieder hundertundzwölf Veränderungen, deren mit den vorigen „zweyhundertundvierundzwanzig, nunmehr also **dreyhundertundsechsunddreyßig** an der „Zahl sind. Noch sind folgende zwey Canons zu merken:

„Der erste in der **Unterduodecime** (Fig. 5. Tab. XXXVI.) wo der Baß dem Diskant in „diesem Intervalle, der Tenor dem Diskant in der Unteroctave, und der Alt dem Basse in der „Oberoctave nachfolgt.

„Der zweyte ist in der **Oberundecime** (Tab. XXXVI. Fig. 6.) wo der Diskant dem Basse

„in diesem Intervalle, der Alt dem Basse in der Oberoctave, und der Diskant dem Tenore „in der Unteroctave nachfolgt.

„Da jeder Canon, wie bekannt, sich achtundzwanzigmal verändern läßt, und hieraus „also sechsundfunfzig Veränderungen entstehen, so beläuft die Anzahl derselben sich jetzt „auf dreyhundertundzweyundneunzig.

„Oben wurde der Canon so verändert, daß die Thesis in Arsin, und umgekehrt die Arsis „in Thesin verwandelt wurde. Jetzt geschieht es vermischt; und aus diesen vermischten Tact„theilen entspringen die drey neuen Canons (Fig. 7. 8. und 9. Tab. XXXVI.,) wovon jeder „der achtundzwanzig Veränderungen fähig ist. Thut man die daraus entspringenden vier„undachtzig Veränderungen zu den vorigen dreyhundertundzweyundneunzig, so hat man „ihrer nunmehr vierhundertundsechsundsiebenzig zusammen.

„Endlich kann der Canon in Ansehung der Wiederholung verändert werden; und wie„wohl solches in andern Intervallen ebenfalls thunlich seyn möchte, so bleibt doch der Verfas„ser, wie vorher, so auch hier bey der Quarte und Quinte allein. Wenn nun der Canon jedes„mal bey der Wiederholung in die absteigende Quarte versetzt wird, so entsteht daraus der „bey Tab. XXXVI. Fig. 10. befindliche Zirkelcanon durch die zwölf Töne. Weil aber „auf diese Art die Tiefe der Stimmen nicht zu erreichen seyn würde, so kann die Versetzung „wechselsweise in die fallende Quarte und steigende Quinte geschehen.

„Wenn der Canon endlich um einen Tact verlängert wird, damit bey der Wiederholung „die Versetzung in die Quinte geschehen könne, so entsteht daraus ein zweyter Zirkelcanon, „vermittelst dessen man eben so, obgleich auf einem andern Wege, alle zwölf Töne durchlaufen „kann. Man sehe Tab. XXXVII. Fig. 1.

„Da die übrigen drey Hauptcanons bey Fig. 6. 7. und 8. Tab. XXXV. auf ähnliche Art „verändert werden können, und da überdies noch mehrere Hauptveränderungen als die ange„führten, bey jedem Hauptcanon Statt finden, so muß man in der That über so viele unend„liche Verbindungen erstaunen.

Neuntes Exempel. (Tab. XXXIX. Fig. 1.), hat vor allen jetzt erklärten polymorphischen Canons dieses voraus, daß die Folgestimme in allen Intervallen der Octave auf verschiedne Art der anhebenden nachfolgen kann; daß er aller vier möglichen Bewegungen, des vermischten Tacttheiles, der unterbrochnen Nachahmung, der Verkleinerung und Vergrößerung, und des Zirkels durch die Töne fähig ist, und endlich nicht allein zweystimmig, sondern auch drey- und vierstimmig gemacht werden kann. Zum Beweise wollen wir nur folgende Auflösungen darlegen. Wer sich die Mühe geben will, wird noch mehrere dazu finden können.

I. Zweystimmige Auflösungen.

a) Im Einklange und in der Octave.

Diese findet man von Fig. 1. an bis Fig. 13., die Evolutionen der Fig. 1. 2. 3. und 4. ad Octavam sind dabey zu merken; wie auch die verschiednen Eintritte, da die Folgestimme bald früher, bald später eintritt; und die Vergrößerung bey Fig. 8., ferner die Verkleinerung (Fig. 9.), die unterbrochne Nachahmung (Fig. 10. und 11.), die Zirkel durch die Töne (Fig. 12. und 13.), die Versetzung der anhebenden und folgenden Stimme in die Gegenbewegung (Fig. 2.), die vermischte Bewegung (Fig. 5.), und die Thesis in beiden Stimmen (Fig. 1. und 2.), die Arsis in beiden Stimmen (Fig. 3. und 4.). Diese dreyzehn Veränderungen mit den Verkehrungen ad Octavam bey Fig. 1. 2. 3. und 4. zusammen gerechnet, so haben wir **siebenzehn Veränderungen** zusammen.

b) In der Secunde und Septime.

Diese findet man von Fig. 14. an bis Fig. 3. Tab. XL. Es ist darin zu merken, erstlich die Vermischung der Tactheile bey allen Figuren; zweytens die Evolution der Sätze bey 14. 15. 16. und 17. Tab. XXXIX., vermittelst welcher die Secunden, womit die Eintritte geschehen, zu Septimen werden; drittens, wie die Obersecunde, worin die Folgestimme (Fig. 14. und 16.) anhebt, bey der Versetzung des Canons in die Gegenbewegung (Fig. 15. und 17.) zur Untersecunde wird.

Diese 7 Figuren mit den vier Evolutionen machen wieder **eilf Veränderungen**, und die siebenzehn vorigen dazu, insgesammt **achtundzwanzig Veränderungen** aus.

c) In der Terz und Sexte.

Diese erstrecken sich von Fig. 4. Tab. XL. bis zur Fig. 2. Tab. XLI., und sind entweder in der Unter- oder Oberterz. Es lassen sich aber Fig. 16. Tab. XL. und Fig. 2. Tab. XLI. ad Octavam versetzen, und daher entspringen zwey Auflösungen in der Sexte. Hier bemerke man erstlich, wie die Fig. 4. bey Fig. 5. in die Gegenbewegung versetzt wird; zweytens, die rückgängige Bewegung des Canons (Fig. 6.); drittens, die verkehrte rückgängige (Fig. 7.); viertens, die Versetzung der Fig. 4. in Arsin in beiden Stimmen (Fig. 8.); fünftens, die Verkehrung dieser Arsis in die Gegenbewegung (Fig. 9.); sechstens, die rückgängige Bewegung derselben (Fig. 10.); und endlich siebentens, die verkehrte rückgängige Bewegung derselben (Fig. 11.). Die Verkleinerung und Vergrößerung (Fig. 16. 17. 18. und 19.), die unterbrochne Nachahmung (Fig. 20. und 21.), und die Durchwanderung der zwölf Töne im Zirkel (Fig. 22. dieser Tabelle, und Fig. 1. und 2. Tab. XLI.) kommt hernach in Betracht. Diese 21 Figuren, die mit den beiden Verkehrungen ad Octavam 23 ausmachen, mit den vorigen achtundzwanzig zusammengerechnet, haben wir schon **einundfunfzig Veränderungen**.

d) In der Quarte und Quinte.

Diese findet man von Fig. 3. Tab. XLI. an bis Fig. 10. Dies macht wieder acht Veränderungen, die mit den vorigen neunundfunfzig zusammen betragen.

Nun kann der Canon bey Fig. 5. Tab. XXXIX. eben wie Fig. 1. 2. 3. und 4. gehandhabt werden, d. i. er kann erstlich ad Octavam verkehrt, zweytens in die widrige Bewegung versetzt, drittens diese wieder ad Octavam verkehrt, viertens in allen beiden Stimmen in Arsin verwandelt, fünftens diese Arsis wieder ad Octavam verkehrt, sechstens diese Arsis wieder in die Gegenbewegung, und siebentens diese Gegenbewegung wieder ad Octavam evolviret werden.

Diese siebenfache Veränderung kann noch vorgenommen werden mit Fig. 6. Tab. XXXIX., ferner mit Fig. 7. auf eben dieser Tabelle; ferner mit Fig. 1. Tab. XL., ferner mit Fig. 2. darauf; ferner mit der darauf folgenden Fig. 3., anderer zu geschweigen. Diese sechsmal sieben Veränderungen machen wieder zweyundvierzig, und also, mit neunundfunfzig zusammen addirt, bereits hundertundein Veränderungen aus.

Anmerkung.

Man stoße sich nicht daran, daß hin und wieder die Bewegung der Hauptmelodie des Canons etwas verändert worden ist. Man hat hierbey eben die Freyheit, wie bey der engen Nachahmung. Doch dieser wenigen Veränderung wird man durch das vorhergehende achte Exempel schon gewohnt worden seyn.

Hier folgt noch eine andere Art einer sechsfachen Veränderung des Canons. Diese besteht darin, daß man denselben 1) in die rückgängige und 2) in die rückgängige verkehrte bringt; 3) die beiden Sätze aus der Thesis in Arsin versetzt; 4) dasselbe in der Gegenbewegung thut; 5) die rückgängige und 6) die rückgängigverkehrte Bewegung bey dieser Arsi anbringt, so wie es mit Fig. 4. Tab. XL. geschehen ist. Auf diese Weise kann man verändern Fig. 13. Tab. XL., ferner Fig. 15. auf eben dieser Tabelle; ferner Fig. 4. Tab. XLI., ferner die darauf folgende Fig. 5., ferner Fig. 6., anderer zu geschweigen. Diese fünfmal sechs oder dreyßig Veränderungen zu den vorigen hundertundein gethan, haben wir nunmehr hundertundeinunddreyßig zweystimmige Auflösungen und Veränderungen zusammen. Und wie viele liegen nicht noch darin?

II. Dreystimmige Auflösungen.

Die dritte Stimme wird in der Entfernung einer Terz entweder der Ober- oder Unterstimme, und zwar nach Beschaffenheit, oben oder unten hinzugesetzt. Dieser dritten Stimme sind alle Figuren fähig, ausgenommen Fig. 1. 2. 3. und 4. Tab. XXXIX. Rechnet man diese hundertundeinunddreyßig dreystimmige Auflösungen zu den hundertundeinunddreyßig zweystimmigen, so haben wir gerade zweyhundertundzweyundsechszig Veränderungen. Nun

können die Terzen in Decimen und Sexten verwandelt werden, und diese Verwandlung findet ebenfalls sowohl bey den Sexten als Decimen zweyhundertundzweyundsechszigmal Statt.

Diese Zahl zweymal genommen und die daraus entspringenden von fünfhundertundvierundzwanzig zu zweyhundertundzweyundsechzig addirt, bekommen wir siebenhundertundsechsundachtzig Veränderungen.

III. Vierstimmige Auflösungen.

Diese entspringen aus denjenigen dreystimmigen, die noch einer vierten Terzen- Sexten- oder Decimenweise mit laufender Stimme fähig sind. Diese kann Jeder nach Belieben selbst versuchen. Ich setze den Fall, daß hier nur drittehalbhundert Veränderungen herauskommen, so haben wir schon über tausend. Der bloße Augenschein aber giebt es, daß fast alle Figuren, die die dreystimmige Harmonie zugelassen, noch vierstimmig ausgeübt werden können. Mir sey es für diesmal genug, den Weg der fast unzähligen Veränderungen eines einzigen Satzes, nach allen Arten der Nachahmung und Bewegung, an diesen sieben Noten der Musik gezeigt zu haben.

Zweyter Abschnitt.

Von der Verfertigung eines Canons.

§. 1.

Die Schwierigkeit, womit man die Verfertigung eines Canons verbunden glaubt, ist wohl Ursache, daß sich in den neuern Zeiten nicht so viele Tonkünstler damit abgeben, als mit andern Compositionen. Diese vermeinte Schwierigkeit jagt ihnen gleich im Anfange ein Schrecken davor ein, und hierwider wäre nichts erhebliches einzuwenden, wenn sich viele nicht in der Folge einkommen ließen, die Sache mit spöttischen Augen anzusehen, und eine Wissenschaft zu verkleinern, die sie nicht verstehen.

§. 2.

So wie vornehme Meister, (ich nenne aber diejenigen so, die, wo nicht ein wirkliches Verdienst, doch das Alter, die Stelle, die sie bekleiden, oder der ansehnliche Gehalt, den sie bekommen, von den andern unterscheidet,) so wie diese, sage ich, nach löblicher Gewohnheit gemeiniglich nur ihre Werke zu bewundern, und die Arbeiten Anderer verächtlich anzusehen pflegen: so haben dagegen die Tonkünstler von einer andern Classe, (hier ist bloß von der Geschicklichkeit die Rede,) die Gewohnheit, nur dasjenige hochzuhalten, was sie selbst machen

können, und dasjenige geringzuschätzen, was ihre Fähigkeit übersteigt. Sie können in der That kein besseres Mittel ergreifen, sich gegen den Vorwurf der Unwissenheit zu schützen. Dieses ist ein Zins, den sie ihren eingeschränkten Einsichten schuldig sind, und die Frechheit in der Verachtung der Sache hält sie bey der mangelhaften Kenntniß derselben schadlos.

§. 3.

Es ist indessen nicht der Wahrheit gemäß, daß die Verfertigung eines Canons einer so übergroßen Schwierigkeit unterworfen ist. Eine Person, die sich mit einer Sache niemals abgegeben hat, kann weder über die Leichtigkeit noch über die Schwierigkeit derselben einen Ausspruch thun. Jede Schreibart hat ihre Regeln und Ausnahmen. Hat man diese in seine Gewalt gebracht, und besitzt man genugsamen Witz, sie auszuüben, da doch die Regeln ohne natürliche Fähigkeit wenig nützen, so erhält man durch die tägliche Ausübung derselben eine gewisse Fertigkeit im Satze, die man bey jeder Schreibart in der gemeinen Sprache einen Schlendrian nennt.

§. 4.

So viel ist gewiß, daß sehr Viele sich alle Tage an die übrigen Theile der Composition wagen, die noch nicht den Unterschied zwischen der Secunde und None wissen. Dieses sollte beynahe glaubend machen, daß es, ohne die Gesetze der Harmonie inne zu haben, leichter seyn müsse, in den freyen Gattungen der musikalischen Schreibart, als in der contrapunktischen und canonischen fortzukommen. Denn zu diesen beiden letzten Stücken gehört schlechterdings eine genaue Kenntniß der Harmonie. Ob diese Leute aber sich nicht mit besserm Erfolge zeigen, und in den Augen der Kunstverständigen weniger lächerlich seyn würden, wenn sie zuvor die Gesetze der Harmonie begriffen hätten, das ist eine Frage, die man ohne den Kopf zu schütteln, beantworten kann. Man muß über solche Herrchen oft herzlich bey sich lachen, wenn man sich ihnen etwas vertraulich erweist, und sich eine halbe Stunde die Gewalt anthut, ihre Prahlereyen anzuhören. Da werden Concerte, Arien, Solo's, Symphonieen, und der Himmel weiß, was noch mehr, schockweise nach einander ausgekramt, und dann erwarten sie nicht zuvörderst das Urtheil der Andern darüber. Sie erzählen uns, wie schön sich diese Stelle ausnehme, wie schwer jener Ort, wie der und jener Ausführer darüber gestolpert sey, u. s. w. Man sieht ihnen an ihren Augen ihr Vergnügen über sich selber an, und aus dem weitern Gespräche ist gar deutlich zu schließen, wie sie das Verdienst nach Pfund und Gewicht schätzen, und wie derjenige, der etwan zwey Viertheil weniger, als sie, zur Welt gebracht, auch nur halb so geschickt seyn müsse, als sie. Die guten Leutchen! Schade, daß sie den übeln Zusammenhang ihrer Sachen nicht kennen! daß sie die Fehler wider die Modulation, wider das Tactgewicht, wider die Harmonie, wider die Eigenschaft des Instruments nicht einsehen! daß sie sich nicht besinnen, daß diese oder jene Stelle schon lange von Andern bis zum Ekel gebraucht

worden ist, daß sie also nichts Neues gemacht, sondern nur das Alte auf eine sehr unglückliche Art erneuert haben. So lächerlich es ist, wenn ein steifer Contrapunktist von Profession, d. i. ein Mensch, der nur seine harmonischen Verkehrungen gutheißt, und der die freye Schreibart weder für sich allein, noch mit der seinigen vermischt ausübt, von nichts als der übermäßigen Freyheit der Neuern mit Wehklagen spricht: so abgeschmackt ist es, wenn ein melodischer Witzling von vorbeschriebner Art sich wider den Zwang der canonischen oder contrapunktischen Schreibart erboßt. Jenem fehlt es an Witz, mit glücklicher Freyheit zu denken, und diesem an Wissenschaft, mit glücklichem Zwange zu schreiben. Könnte man dem erstern allenfalls verzeihen, weil die Fehler der Natur nicht leicht zu verbessern sind, so verdient der letztere keine Nachsicht, wenn er das, was er erlangen kann, zu erlangen sich keine Mühe giebt.

§. 5.

Doch wir müssen uns unserm Zwecke nähern, und die zur Verfertigung eines Canons gehörigen Regeln untersuchen. Wir werden dieses, um ordentlich zu verfahren, nach den verschiednen Gattungen desselben verrichten, und von dem Leichtern zum Schwerern gehen. Vorläufig ist zu merken, daß man im Anfange wohl thut, sich aller künstlichen Melodieen zu enthalten, und lieber nach dem schlechten Contrapunkt im Allabrevetact, als im bunten Contrapunkt und nach einer andern Bewegung zu componiren.

Erster Absatz.

Vom Canon im Einklange mit verschiednen Sätzen oder Gliedern.

Wenn der Canon im Einklange aus verschiednen Sätzen oder Gliedern besteht, so ist die leichteste Art, ihn zu verfertigen, diese: daß man, nach Anzahl der festgesetzten Stimmen, sogleich eine Composition von etlichen Tacten, worin eine Stimme von der andern in der Fortbewegung der Noten, soviel möglich, unterschieden seyn muß, ersinnt, und sie in Partitur bringt. In Ansehung der Harmonie kann man, da alle Intervallen durchgehends einerley bleiben, alle nur mögliche Arten derselben hier anbringen. Ist man damit fertig, so bringt man alle diese verschiednen Stimmen, wovon jede einen Satz, oder ein Thema oder Glied ausmacht, nacheinander auf ein Liniensystem, wobey es einerley ist, ob diese oder jene Stimme den Canon anhebt. Doch muß man sie so nacheinander setzen, daß die Gesetze eines Duo nicht dabey leiden, d. i. daß, wenn die zweyte Stimme eintritt, man die erste mit der darzu bequemsten Stimme den Canon fortsetzen lasse, daß keine leere oder ungeschickte Gänge zum Vorschein kommen. Denn was vielstimmig wohl zusammen klingt, kann vereinzelt sehr schlecht ausfallen. Ist dieses geschehen, so zeigt man den Eintritt der Folgestimmen durch die gewöhnlichen Zeichen bey den gehörigen Noten an, und damit ist der Canon fertig. Uebrigens sind alle Compositionen von dieser Art Zirkelcanons.

Zum ersten Exempel nehme man Fig. 3. Tab. XXVI., wo man einen dreystimmigen Satz in drey über einander gesetzten Systemen findet. Hieraus entsteht der bey Fig. 4. vorhandne und zwar in allen drey Stimmen ordentlich ausgeschriebne unendliche Canon im Einklange. Man wird dabey bemerken, daß sich zwar die Stimmen wechselsweise übersteigen, und bald diese bald jene den höchsten, mittelsten oder tiefsten Satz hat. Die Intervalle bleiben aber allezeit einerley, und bey jeder Wiederholung kommt die Harmonie in keiner andern Gestalt zum Vorschein, als wie sie bey Fig. 3. entworfen worden ist. Daß man bey einer vollständigen Aussetzung eines Canons dieser Art auch gemeiniglich von dem untersten Systeme anzufangen pflege, kann bey dieser Gelegenheit ebenfalls bemerkt werden. Doch ist dieses willkührlich.

Ein zweytes Exempel sehe man Fig. 6. Tab. XXVI. Bey dem ersten Zeichen über b tritt die andere Stimme, und bey dem zweyten über g die dritte Stimme, und zwar, so wie die erste, im Einklange ein.

Ein drittes Exempel ist zu finden bey Fig. 7. Tab. LIV. Der dreystimmige Satz, nach dem es entworfen ist, steht kurz vorher bey Fig. 6. Wenn die Sätze bey Fig. 7. so hintereinander folgen, daß der unterste vor dem mittelsten erscheint, so wird die Ursache nicht schwer zu errathen seyn. Der Gang nämlich von $\left\{\begin{matrix} cis \\ g \end{matrix}\right.$ und $\left.\begin{matrix} c \\ a \end{matrix}\right\}$ zwischen der obersten und mittelsten Stimme giebt dazu Gelegenheit. Hätte die erste Stimme bey dem Eintritte der zweyten den Canon mit dem mittelsten Satze fortgesetzt, so wäre des jetzt gedachten Ganges wegen das Fundament nicht richtig gewesen. Da es also, wie gesagt, nicht nöthig ist, sich an die Ordnung der Sätze, wie sie über einander stehen, zu binden, so ist man hier sogleich von dem obersten Satze auf den untersten gesprungen, und dieses ist in allen ähnlichen Fällen zu beobachten. Ein viertes Exempel steht Tab. L. Fig. 1.

Zweyter Absatz.

Vom Canon in der Octave allein mit verschiednen Sätzen oder Gliedern.

Da in einem Canon von dieser Art die verschiednen Sätze ad Octavam unter sich zu stehen kommen, so muß derselbe auch nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave verfertigt werden. Man erfinnt nämlich einen zwey- drey- oder vierstimmigen contrapunktischen Satz dieser Art, schreibt ihn in Partitur, und wenn alle Stimmen gegen einander ihre Richtigkeit haben, so bringt man die verschiednen Sätze, wie es sich am besten schickt, nacheinander auf ein Liniensystem, macht die Zeichen der Eintritte oben oder unten dabey, nachdem die folgenden Stimmen der anhebenden eine Octave, oder eine Decima Quinta höher oder tiefer folgen sollen, und damit ist der Canon fertig. Alle diese Canons sind wieder unendlich, so wie die vorherer-

klärten im Einklange. Zum ersten Exempel sehe man Fig. 4. und 5. Tab. I. und zum zweyten Fig. 1. Tab. VII. und Fig. 4. Tab. VI. Man wird aber dabey die ersten Abschnitte aus dem ersten und zweyten Hauptstücke wieder nachzulesen haben. Zum dritten Exempel sehe man Tab. XXIX. Fig. 2., und zum vierten das bey Fig. 8. Tab. XXX. befindliche, welches, wie das vorhergehende, nach Anleitung der dabey befindlichen Zeichen aufgelöst wird. Wenn in Canons von dieser Art eine Stimme hin und wieder der andern im Einklange nachfolgt, so geschieht dieses deswegen, weil sich die Sätze sonst zu sehr von einander entfernen, und in Ansehung der Höhe oder Tiefe zu weit ausgedehnt würden.

Anmerkung.

Die Canons im Einklange und in der Octave mit verschiednen Sätzen werden nichts desto weniger unter die einfachen Canons gerechnet, weil man diese verschiednen Sätze alle nacheinander, und folglich den ganzen Canon auf ein Linensystem bringen kann, da hingegen zu den Doppelcanons, wie man sehen wird, zwey, ja wohl mehrere übereinander gesetzte Liniensysteme erfodert werden.

Dritter Absatz.

Vom Canon im Einklange und in der Octave mit einem Satze, ingleichen vom Canon in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime.

Alle endliche Canons im Einklange und in der Octave, ingleichen diejenigen unendlichen in diesen Intervallen, wo die Folgestimmen bald darauf folgen, ferner alle endliche und unendliche Canons in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime, sie seyen zwey- oder mehrstimmig, und die Folgestimmen mögen etliche Tacte später oder sogleich darauf folgen, in gleicher oder widriger Bewegung, im ähnlichen oder widrigen Tacttheile, ingleichen die in der unterbrochnen Nachahmung, haben nur einen einzigen Hauptsatz. Alle diese Canons werden auf folgende Art am bequemsten verfertigt, und zwar:

A) Wenn es zweystimmige Canons sind.

1) Man erfinnt ein paar oder mehrere Intervalle, und setzt sie in diejenige Stimme, welche anfangen soll.
2) Diese Intervalle übersetzt man in die zweyte Stimme, und zwar entweder in den Einklang, die Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime oder Octave, unter- oder oberwärts, nach derjenigen Proportion, die sie gegen die erste haben soll; d. i. in eben derselben oder der widrigen Bewegung, in Thesi oder Arsi.
3) Nachher geht man zur ersten Stimme zurück, und setzt die angefangne Melodie auf solche Art fort, daß sie zu den beiden in die zweyte Stimme übersetzten Intervallen harmonire.
4) Den Zusatz, den nunmehr die erste Stimme bekam, setzt man der nachfolgenden Stimme

in gehöriger Proportion an, und damit fährt man so lange fort, bis man den Canon schließen will. Soll es nun ein Zirkelcanon werden, so fängt man, wenn man den Canon bald für lang genug hält, ihn in der ersten Stimme wieder von vorn an, so bald sich in der zweyten ein bequemes Intervall dazu ereignet. Wenn nun auch die zweyte Stimme gehörig nachfolgen, und den Canon wieder von vorn anheben kann, so ist der Zirkelcanon fertig. Zur Erleichterung des Satzes kann man hin und wieder, wenn es die Umstände zulassen, eine kleine Pause anbringen. Wenn die Sätze nicht zusammen klingen, so muß man allezeit auf die erste Stimme zurückgehen, und dieses oder jenes Intervall, diese oder jene Fortschreitung darin ändern.

Nach diesen Regeln sind gemacht worden folgende Canons, und zwar der **im Einklange** Fig. 1. Tab. XIX., die **Canons in der Secunde** Fig. 2. und 3., die **in der Terz** Fig. 4. und 5., die **in der Quarte** Fig. 6. 7. und Fig. 11. Tab. XVIII., die **in der Quinte** Fig. 8. und 9. Tab. XIX., die **in der Serte** Fig. 10. und 11., die **in der Septime** Fig. 12. und Tab. XX. Fig. 1., die **in der Octave** Fig. 2. und 3. Tab. XX. und Fig. 6. Tab. XVIII. Man merke beyläufig, daß der Canon in der Unterseptime Fig. 1. Tab. XX. nichts anders, als eine Evolution in der Octave des Canons in der Obersecunde von Fig. 2. Tab. XIX. ist. Gleicherweise verhalten sich gegen einander Fig. 6. und 9. Tab. XIX., ingleichen Fig. 7. und 8. dieser Tabelle; ingleichen Fig. 2. und 3. Tab. XX. Die andern der Evolution in der Octave fähigen Canons auf diesen beiden und andern Tabellen wird man mit leichter Mühe herausfinden können. Aus dem bey Fig. 1. Tab. XLV. befindlichen Exempel eines länger ausgearbeiteten endlichen Canons im Einklange, wird man sehen, wie die canonische Schreibart auf die angenehmste Art in Cammersonaten gebraucht werden könne. Wer mehrere Exempel aus dieser vortreflichen Feder haben will, der schaffe sich die 1738. zu Paris gestochnen XVIII. Canons melodieux ou VI. sonates en Duo *par Mons. Telemann.* Die Herren Capellmeister **Pebusch, Fasch** und **Graupner** haben sich unter andern in dieser galanten canonischen Schreibart auch durch viele schöne Muster gezeigt. Von dem letztern sehe man den Anfang eines Exempels Fig. 2. Tab. L., wo der zweystimmige Canon im Einklange mit einer tiefen Nebenstimme ausgearbeitet ist. Trio's von dieser Art haben sich seit der eingerißnen leichten Melodieenmacherey etwas rar gemacht. **Canons in der widrigen Bewegung** sehe man Fig. 8. Tab. XVIII., wo die Folgestimme in der **Secunde darüber** anhebt; auch Fig. 9. dieser Tabelle, wo die zweyte Stimme der ersten in der **tiefern Undecime** nachfolgt, Fig. 10. Tab. XVIII., wo solches in der **Unterquarte** geschieht, Fig. 5. Tab. XX., wo die Folgestimme eine **Secunde tiefer**, und Fig. 6. dieser Tabelle, wo die Folgestimme eine **None höher** den Satz in der Gegenbewegung nachmacht. Ein länger und galanter ausgearbeitetes Exempel in

einem Duo für zwey Violinen steht Tab. XLVII., XLVIII., XLIX. und L. auf den beiden letzten untersten Systemen.

Exempel in Arsi und Thesi, ingleichen in der unterbrochnen Nachahmung zu finden, gehe man zum 14. und 15. §. des vorhergehenden Abschnittes zurück.

(B) Wenn es drey- und mehrstimmige Canons sind, mit gleichen und ungleichen Intervallen.

Daß ein Canon mit gleichen Intervallen ein solcher sey, wo die dritte, vierte ꝛc. Stimme in Ansehung des anfangenden Intervalls, entweder mit der ersten oder der zweyten einerley ist, und folglich im Einklange oder der Octave darüber oder darunter anheben muß; ingleichen, daß ein Canon mit ungleichen oder vermischten Intervallen ein solcher sey, wo die dritte oder vierte ꝛc. Stimme, weder mit der ersten oder zweyten in einerley Intervalle anhebt, das ist uns schon aus dem ersten Abschnitte dieses Hauptstücks §. 17. bekannt. Beide werden nach einerley Regeln verfertigt, die Stimmen mögen nun in Ansehung der Zeit, in gleicher oder ungleicher Entfernung, im ähnlichen oder vermischten Tacttheile, in ebenderselben oder in der widrigen Bewegung, nacheinander eintreten.

1) Man verfährt zuvörderst auf eben die Art, als mit den zweystimmigen Canons von dieser Art, nach der bey (A) kurz zuvorgegebenen Anleitung.

2) Sobald man die anfangenden Intervalle in die zweyte Stimme übersetzt hat, übersetzt man sie auch in die dritte, vierte, u. s. w.

3) Ist dieses geschehen, so geht man zur ersten Stimme zurück, und setzt die angefangne Melodie also fort, daß sie zur zweyten harmonirt.

4) Diesen Zusatz übersetzt man nach Proportion in die dritte und vierte ꝛc. Stimme, und damit fährt man bis zum Schlusse fort. Soll es nun ein Zirkelcanon werden, so fängt man in der ersten Stimme den Canon wieder von vorn an, so bald sich in der letzten ein bequemes Intervall dazu ereignet. Die zweyte, dritte, vierte Stimme ꝛc. folgen nach Proportion nach, und damit ist der Canon fertig. Man fügt alsdann die Ueberschrift oben erklärtermaßen hinzu.

Soll ein solcher Canon einiger andern, oder aller vier Bewegungen fähig seyn, so läßt man alle dissonirende Intervallen weg. Der harmonische Dreyklang und der Sextenaccord sind die dazu fähigsten Sätze. Wegen der Verdopplung der Terz im harmonischen Dreyklange darf man sich so wenig, als wegen der Verdopplung der Octave im Sextenaccord, wo es die Noth erfodert, ein Gewissen machen.

Hier folgen einige nach diesen Regeln ausgearbeitete Canons, und zwar

a) Mit gleichen Intervallen.

Als im Einklange Fig. 5. Tab. XXXVII., auch Fig. 5. 6. 7. Tab. XXX. und andere mehr, wiewohl man solche Canons mit kurzen Sätzen, ob sie gleich nur einen einzigen Haupt-

satz ausmachen, auch nach der vorhererklärten Art, d. i. wie die Canons mit verschiednen Sätzen aus dem ersten Absatz machen kann, welches wohl zu merken. Eben dieses geht mit den Canons in der Octave mit kurzen Sätzen oder mit einem Hauptsatze an, wenn nämlich die zum Grunde gelegte Harmonie, woraus man die Melodie des Canons zieht, wie oben gelehrt worden ist, nur aus zwey oder drey Hauptnoten in jeder Stimme besteht. Soll aber die Folgestimme in einem andern Tacttheile oder in der Gegenbewegung eintreten, so geht dieses nicht an, sondern da muß verfahren werden, wie kurz zuvor in diesem Absatz bey (B) gezeigt wurde, und nach dieser Art sind folgende Canons gemacht, als der in der Octave Fig. 10. Tab. LVII., wo die zweyte Stimme in Arsi nachfolgt. Der bey Fig. 3. Tab. XXXVII. befindliche achtstimmige Canon ist ein bloßer Canon im Einklange von dieser Art, ob man gleich den zweyten Chor dem ersten eine Quinte höher in der Gegenbewegung nachgehen läßt. Den Beweis findet man im dritten und vierten Tacte. Man sehe nur die Stimmen in folgender Ordnung an, 1) die erste oder die oberste, 2) die siebente, 3) die zweyte, 4) die achte, 5) die dritte, 6) die fünfte, 7) die vierte, und 8) die sechste, so ergiebt sich, daß alle sieben Folgestimmen um ein Viertheil später, und also im vermischten Tacttheile hintereinander eintreten. J. S. Bach als Verfasser hat diesen Canon die Trias Harmonica, den harmonischen Dreyklang betitelt, weil keine andere Harmonie als diese darin enthalten ist. Der bey der darauffolgenden Fig. 4. befindliche achtstimmige Canon in vermischter Bewegung und in Arsi und Thesi ist hierbey noch zu merken. Einen andern Canon, wo sich zwey Stimmen im Einklange in einerley Bewegung, und zwey in der Quarte darüber in der Gegenbewegung, nachfolgen, siehet man Fig. 3. (a) Tab. XXXIV. Da die Harmonie davon so beschaffen ist, daß die Stimmen ihre Bewegung gegen einander verwechseln können, so geschieht dieses bey (b), wo der Canon alla riversa verkehrt ist, und die Oberquarte, worin sich zwey Stimmen einander folgen, in die Unterquarte verwandelt wird.

Noch sind zu merken der Canon in der Oberquinte Fig. 3. Tab. XXIX. wo die zweyte und vierte Stimme in der Gegenbewegung folgen; der sechsstimmige Canon in der Unterquinte Fig. 11. Tab. XXXVI.; der Canon in der Oberoctave Tab. XXVII. Fig. 2.; der in der Unterquarte Tab. XXVIII. Fig. 1; die folgenden Canons, als der bey Fig. 3. Tab. XXXV. in der Oberquinte, und die drey folgenden in der Unterquinte, Fig. 1. 2. und 4., welche eben, wie der Stölzelische Fig. 5., in alle vier Bewegungen versetzt werden können. Wie man es damit anzufangen habe, wird aus dem vorigen Abschnitte, wo eine umständliche Erklärung dieses Stölzelischen polymorphischen Canons zu finden ist, noch bekannt seyn.

b) Mit ungleichen Intervallen.

Dieser Vermischungen kann man soviel erdenken, als man will, und es würde sehr mühsam seyn, alle mögliche Arten derselben, und zwar nur zu vier Stimmen, zu sammeln. Es

gehören hieher zuvörderst alle diejenigen vielstimmigen Canons, wo die dritte der zweyten, die vierte der dritten, die fünfte der vierten, u. s. w. in eben solchem Intervalle, als die zweyte der ersten nachfolgt. Z. E. der Canon fienge in dem A in der großen Octave an, die zweyte folgte in der Oberquarte D, die dritte in der Oberquarte von diesem D, nämlich in G, und die vierte in der Oberquarte von diesem G, nämlich in C nach, so wäre dieses ein Canon mit vermischten Intervallen oder ein ungleicher Canon. Ein neunstimmiges Exempel hievon sieht man bey Fig. 1. Tab. XXXVIII. wo alle Stimmen in dem Intervalle einer Terz hinter einander folgen. Es sind darin alle großen und kleinen harmonischen Dreyklänge der Octave C nebst der Trias deficiens, oder dem mangelhaften Dreyklang enthalten. Dieser letztere wird gegen die mit einer blinden Ehrfurcht für die Gesetze des Alterthums vielen Vorwitz verbindenden Harmonisten neuerer Zeit keiner Vertheidigung bedürfen, nachdem der Capellmeister Stölzel im §. 5. seines practischen Beweises ꝛc. sowohl in Ansehung desselben als des übermäßigen Dreyklangs sich schon 1725 folgendermaßen erklärte: „daß nebst diesen das Gehör „vollkommen vergnügenden Triadibus (der großen und der kleinen,) noch zwey andere jedoch „unvollkommne, und die in Ansehung ihrer beiden äußersten Klänge, deficiens und superflua „heißen müßten, auf eben diese Art (nämlich als das wahre Fundament aller canonischen „Künste,) in Betrachtung zu ziehen, solches ist, so viel mir wissend, denen, die der Sache „selbst nicht nachdenken, noch niemalen offenbaret worden."

Ferner gehören in diese Classe diejenigen Zirkelcanons durch die Töne, wo mit jedem Eintritt der Ton verändert wird, obgleich bey der Verfertigung derselben noch etwas mehr zu beobachten ist, wie man in folgendem Absatze sehen wird.

Endlich merke man folgende Exempel von vermischten Canons, nach welchen sich ein jeder neue Arten erdenken kann. Das erste (Tab. XXXIII. Fig. 2.) hat mit seiner Auflösung ehedem einige unter der Aufsicht des berühmten Legationsrath von Mattheson sich übende Federn beschäftigt, so wie verschiedne geschickte Köpfe sich es nachher Jahr und Tag sauer werden ließen, einen Canon von gleicher Art herauszubringen, ohne ihren guten Endzweck zu erreichen. Man findet diesen Canon bey der darauffolgenden Fig. 3. nach dem Contrapunkt in der widrigen Bewegung verkehrt, und bey Fig. 1. und 2. der folgenden Tab. XXXIV. sind zwey Canons in gleicher Art vorhanden, wiewohl der bey Fig. 2. in Ansehung der Zeit, da die Eintritte geschehen, davon unterschieden ist. Einen Canon dieser Art zu verfertigen, ist zu merken:

1) daß keine andern als consonirende Sätze zu gebrauchen sind;
2) daß man zwischen der anhebenden und der zweyten Stimme, auf welche nach oben gegebnem Unterrichte alles ankommt, weder zwey Terzen noch zwey Sexten in gerader Bewegung hintereinander machen, und überhaupt daselbst die Seiten- und Gegenbewegung in Acht neh-

men muß. Man mache den Zusatz in der ersten Stimme gegen die zweyte, als wenn man einen Contrapunkt in der Decime verfertigte. Mehrere Regeln kann man hiervon nicht geben. Die Vortheile finden sich, wenn man sich übt, und man muß die Intervalle so lange herumdrehen und verändern, bis sie harmoniren. Es kommt bey dergleichen schweren Compositionen in der That öfters auf einen guten Augenblick an, da man zu andern Zeiten sich damit fruchtlos bemühen würde. Oefters sind auch nur gewisse wenige harmonische Gänge möglich. Man muß dann entweder die Proportion der Eintritte ändern, oder selbst eine Vermischung erdenken, ohne sich dem Zwange der Nachahmung eines gewissen Vorbildes zu unterwerfen. Ich denke bey dieser Gelegenheit an den oben erklärten Stölzelschen polymorphischen Canon, nach welchem verschiedne mir bekannte sehr geschickte Männer einen neuen eben so vielmal veränderlichen Canon machen wollten. Die vier ersten Hauptveränderungen in Ansehung der Bewegung brachten sie mit leichter Mühe heraus. Diese vier Hauptcanons ließen sich noch ferner in Canons in der Octave und Quarte verwandeln. Aber da es an die Vermischung der Tacttheile kam, entstanden unrichtige Progressionen, und so weiter. Es dürfte vielleicht nicht unmöglich seyn, einen polymorphischen Canon in der Unterquinte zu erdenken, der so vieler und vielleicht noch mehrerer Veränderungen, als der Stölzelsche, fähig wäre. Aber die Eintritte des Hauptcanons müssen in Ansehung der Zeit anders geschehen, als hier, und die übrigen Veränderungen, in so weit man dem Stölzelschen folgen kann, nach Proportion dazu gesucht werden. Ohne dieses zu beobachten, bringt man entweder nichts heraus, oder man macht den Stölzelschen noch einmal.

Ein anderes Exempel eines ungleichen dreystimmigen Canons von einer andern Art sehe man Tab. XLII. Fig. 1. bey der zweyten Auflösung. Der vermischte Tacttheil kommt hiebey zugleich in Betracht.

Vierter Absatz.

Vom Zirkelcanon durch die Töne.

Diese Canons werden wie die Canons des vorhergehenden Absatzes bey (A) entworfen, wenn sie zweystimmig sind, nur daß man, anstatt den Canon in ebendemselben Intervalle, worin er angefangen ist, zu wiederholen, die Modulation so einrichtet, daß diese Wiederholung in einem andern Intervalle geschehen kann. Hat man nun zuvörderst dieses Intervall festgesetzt, so fängt bey einer in der letzten Stimme hierzu bequemen Note, die erste Stimme mit diesem Intervalle den Canon wieder an, und die übrigen Stimmen folgen proportionsmäßig nach. Nach dieser Art sind gemacht 1) der Canon Fig. 12. Tab. XLI., der die zwölf Töne in einer steigenden Quinte und fallenden Quarte durchläuft; 2) der Canon Fig. 13. dieser Tabelle, der dieses in einer doppelten fallenden Quarte thut; 3) 4) 5) 6) und 7) die bey Fig. 12. und 13. Tab. XXXIX.

und bey Fig. 22. Tab. XL. und Fig. 1. und 2. Tab. XLI. auf verschiedne Art die zwölf Töne durchlaufenden Canons, ob die Folgestimme gleich in der Gegenbewegung eintritt. Von solchen Zirkelcanons durch die Töne in zweyerley Bewegung erinnere ich mich nicht, irgend ein Muster gesehen zu haben.

Soll ein solcher Canon **dreystimmig** seyn, so arbeitet man ihn nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave aus; nämlich, wenn die zweyte Stimme eintritt, so setzt die erste das Gewebe nach dem Contrapunkt in der Octave gegen diese zweyte fort, und auf diese Art verfolgt sie ihre Melodie, wenn dieser Zusatz, bey dem Eintritt der dritten Stimme, in die zweyte transponirt wird. Sobald nun der vorgedachte Zusatz auch in die dritte Stimme versetzt wird, so fängt dagegen die erste Stimme den Canon in demjenigen Intervalle, nach welchem man die Töne durchlaufen will, wieder an. Zum Beyspiel sehe man Tab. XXVI. Fig. 5., wo die zweyte und dritte Stimme in steigenden Quarten circuliren, und die erste allezeit vermittelst einer fallenden Quinte wieder eintritt. Ferner sehe man Fig. 1. Tab. XXVII., wo das Verfahren umgekehrt ist, und die zweyte und dritte Stimme in fallenden Quinten circuliren, und die erste immer vermittelst einer steigenden Quarte (in Ansehung der dritten Stimme so wie bey dem vorigen Exempel gerechnet) wieder eintritt. Wiewohl nun in diesen beiden Exempeln die Durchwanderung der Töne nur **quarten-** und **quintenweise** geschieht, so kann es doch ebenfalls **terzen-** **sexten-** **septimen-** und **secundenweise** auf diese Art geschehen; wobey denn zu merken ist, daß, wenn z. E. die zweyte der ersten, und die dritte der zweyten in dem Intervalle einer steigenden Septime nachfolgt, die erste allezeit wieder in dem Intervalle einer fallenden Secunde beginnt, und umgekehrt; und so mit der Terz und Sexte. Die vorigen Exempel der Quarte und Quinte werden meine Meynung begreiflich machen.

Der **vierstimmige** Canon dieser Art wird eben wie der dreystimmige nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave ausgearbeitet, nur daß der hiernach in der ersten Stimme entworfne Zusatz auch in die vierte zuvörderst versetzt werden muß, bevor die erste den Canon wiederholen kann. Sobald aber dieser Zusatz dahin übertragen wird, so muß die erste Stimme gerade dagegen den Canon in dem festgestellten Intervalle wiederholen. Die übrigen Stimmen folgen nach Proportion nach, und so wie die vier Sätze die vier ersten Male unter sich verwechselt werden, eben so werden sie die acht folgenden Male verwechselt, wie Jeder sehen kann, wer die drey folgenden Canons ganz aussetzen will. Diese drey Canons stehen Fig. 3. Tab. XXXI. und Fig. 1. und 2. Tab. XXXII., und gehen die zwölf Töne auf eine ähnliche Art mit drey steigenden Quinten und einer fallenden Quarte durch.

Einen **vierstimmigen** Zirkelcanon durch die Töne von einer andern Art sieht man Fig. 1. Tab. XXXIII., wo, nachdem alle Stimmen nacheinander in der steigenden Quinte eingetreten sind, die erste Stimme, ohne den Canon zu wiederholen, die Modulation durch die fal-

lende Quarte fortsetzt, worauf die drey folgenden Stimmen vermittelst der steigenden Quinten immer weiter moduliren, bis endlich der Zirkel vollendet ist, und der anfangende Ton wieder erreicht wird. Da hier nur ein einziger langer Hauptsatz im Grunde vorhanden ist, und also keine Stimme gegen die andere verkehrt wird, so braucht man auch nur nach den ordentlichen Regeln der Harmonie zu verfahren, ohne auf den Contrapunkt in der Octave Acht zu haben. Sobald die vierte Stimme eintritt, so läßt man die erste Stimme mit solchen gegen die andern Stimmen harmonirenden Intervallen fortfahren, die zu der Tonleiter gehören, worin die Wiederholung des Canons geschehen soll. Dieser Zusatz wird in die drey übrigen Stimmen nach Proportion übersetzt, und alsdann fängt man dieses Verfahren vom neuen an, bis die zwölf Töne durchgearbeitet sind, und die erste Stimme den Canon, wie zum Anfange, wieder anheben kann. Man kann auf gleichen Schlag dreystimmige Zirkelcanons durch die Töne machen.

Noch eine andere Art, die zwölf Töne **vierstimmig** im Canon durchzuwandern, legt uns dar Fig. 10. Tab. XXXVI. und Fig. 1. Tab. XXXVII. Wenn bey jedem Eintritt in den vorigen Exempeln der Ton verändert wird, so geht es mit dieser Veränderung hier etwas langsamer zu. In dem zum Grunde gelegten Tone wird zuvörderst ein ordentlicher Canon durch alle vier Stimmen durchgeführt. Wenn nun beym Schlusse desselben in den letztern Stimmen solche Intervalle erscheinen, gegen welche die erste Stimme in einen andern Ton bequem eintreten kann, so wird nach Proportion hierauf der ganze Canon wieder in diesen Ton versetzt, und dieses dauert so lange, bis nach einer zwölfmaligen Versetzung der Zirkel vollkommen wird. Der erste Canon von diesen beiden verrichtet dieses nun **quintenweise**, und der zweyte **quartenweise**. Hierher gehört auch der Seite 39. §. 8. gedachte und Tab. LVIII. Fig. 7. befindliche **Bendinellische Canon.**

Fünfter Absatz.

Vom vergrößerten und verkleinerten Canon.

§. 1.

Es kostet so wenig Mühe, einen endlichen Canon in der Vergrößerung zu machen, als es schwer ist, einen unendlichen von dieser Art zu setzen. Wir wollen also von dem erstern anfangen.

§. 2.

Einen endlichen **Canon in der Vergrößerung** zu machen, merke man folgendes:

a) Man schreibt ein paar oder mehrere Intervalle von geschwinder Bewegung in die Stimme, die anfangen soll.

b) Diesen Satz läßt man von der folgenden Stimme in vergrößerten Noten wiederholen, und dieses kann in der ähnlichen oder widrigen Bewegung, im geraden oder ungeraden Tact-

theile, in fortgesetzter oder unterbrochner Nachahmung, und in allen Intervallen geschehen, wiewohl man es gemeiniglich im Einklange, in der Octave oder Quinte thut.

c) Ist dieses geschehen, so kehrt man zu der anfangenden Stimme zurück, und setzt, nach Maßgebung der zweyten Stimme, in jener das melodische Gewebe gegen diese fort.

d) Dieser Zusatz wird nachgehends, eben so wie der Anfang, in die zweyte nach Proportion versetzt, und damit fährt man so lange fort, bis man schließen will. Wenn nun der Canon fertig ist, so schreibt man ihn auf eine Linie, wobey man diejenige Note, wobey die canonische Nachahmung in der Vergrößerung aufhört, mit dem gewöhnlichen Ruhezeichen bemerkt, weil der letztere Theil des Gesanges nur zur Begleitung dient und der Anhang (ital. *coda*) genannt wird. Manchmal wird in der zweyten Stimme ebenfalls noch ein kleiner Anhang gemacht. Alsdann läßt sich aber der Canon auch nicht auf ein Liniensystem bringen. So ist z. E. der bey Fig. 8. Tab. XX. beschaffen, der auch ad Octavam evolvirt werden kann, wie man den Anfang davon bey Fig. 9. sieht. Hingegen sind die Exempel Fig. 5. und 6. Tab. LVIII. von der gewöhnlichen Art, wobey noch die Gegenbewegung bey dem letztern, und die Nachahmung in der Quinte darunter, zu bemerken ist.

§. 3.

Soll der Canon in der doppeltvergrößerten Nachahmung und also dreystimmig seyn, so hat man zuvörderst die im vorhergehenden §. bey a) b) und c) gegebenen Regeln zu beobachten. Hernach läßt man, wenn die zweyte Stimme den anhebenden Satz der ersten in der einfachen Vergrößerung zu Ende gebracht, die dritte in der doppeltvergrößerten eintreten, und läßt dagegen die zweyte fortfahren, den Zusatz der ersten Stimme zu wiederholen, der nunmehr nach Maßgebung der zweyten und dritten Stimme eingerichtet werden muß. So wie man aber in dem zweystimmigen Canon dieser Art in Ansehung der Harmonie freye Hände hat, so muß man hingegen in dem dreystimmigen behutsamer verfahren, und die Zusätze mit consonirenden Intervallen machen. Z. B. sehe man Fig. 3. Tab. XXVII. Soll dieser Canon auf eine Linie gebracht werden, so wird er so hingesetzt, wie er in der obersten Reihe im Diskant steht. Das letztere Ruhezeichen deutet das Ende der einfachen, und das erstere das Ende der doppelten Vergrößerung an.

Anmerkung.

Wenn in einem zweystimmigen vergrößerten Canon die Harmonie zwischen den beiden Stimmen nach dem Contrapunkte in der Decime entworfen wird, zwey Terzen und Sexten in gerader Bewegung hintereinander vermieden, und die Seiten- und Gegenbewegung in Acht genommen werden, so kann derselbe, durch den Zusatz einer terzenweise mitgehenden Stimme, dreystimmig ausgeübt werden. Wird eben dies bey einem Canon in der doppelten Vergrößerung

in Acht genommen, so kann er vierstimmig gemacht werden. Diese Terzen aber, die man auch in Sexten und Decimen verwandeln kann, fügt man zu der letzten Stimme hinzu. Zum Exempel sehe man den bey Fig. 1. Tab. XXX. doppeltvergrößerten Canon, der bey Fig. 2. und zwar mit einer Verkehrung ad Octavam, durch den Zusatz einer Oberterz vierstimmig gemacht wird. Diese ist eine der schönsten Gattungen des Canons, wenn es gut damit abgeht. Noch wird in dem Hauptexempel bey Fig. 1. die Gegenbewegung der zweyten Stimme zu merken seyn.

§. 4.

Soll der Canon in der **dreyfachvergrößerten Nachahmung** seyn, so läßt man die vierte Stimme alsdann eintreten, wann die dritte den anhebenden Satz vollendet, und fährt alsdann so lange mit der Nachahmung fort, bis man bequem schließen kann. Der Anhang in der ersten Stimme wird nun, wie leicht zu erachten, nach allen den drey übrigen gemacht. Ein Exempel, welches aber nicht ganz vollendet ist, sondern noch weiter fortgeführt werden kann, findet man Fig. 3. Tab. XXX., wobey, außer der Gegenbewegung, die Nachahmung in der Septime zu merken ist.

§. 5.

Was die **unendlichen Canons in der Vergrößerung** betrifft, so macht man sie gemeiniglich nur **einfach** und also zweystimmig, wegen des damit verknüpften Zwanges, wiewohl es eben keine Unmöglichkeit seyn dürfte, es mit der zwiefachvergrößerten Nachahmung zu thun. Da in einem Canon dieser Art die anhebende Stimme zweymal ihren Zirkel vollendet, während die folgende wegen der am Werthe verdoppelten Noten ihn nur einmal macht, so muß die Composition so eingerichtet werden, daß die Hauptstimme zweymal zu der andern harmoniren könne. Sich die Verfertigung eines solchen Satzes zu erleichtern, ziehe man sogleich in seiner Partitur zweymal so viele Tactstriche, als der Canon Tacte haben soll in der Hauptstimme. Soll diese nämlich aus zwey Tacten bestehen, so macht man vier Tactstriche; soll sie aus drey bestehen, so macht man sechs; aus vier, so macht man acht, u. s. w. Darauf ersinne man ein paar Noten, schreibe sie in den ersten und ferner in den **dritten** Tact, wenn der Canon z. E. nur vier Tacte haben soll; in den **ersten** und **fünften**, wenn er acht Tacte haben soll, u. s. w. Hat man diesen Satz in die zweyte Stimme vermittelst der vergrößerten Nachahmung versetzt, so geht man zur ersten Stimme zurück, und setzt die Melodie darin nach Maßgebung der andern fort. Diesen Zusatz versetzt man wieder in die zweyte Stimme nach Proportion, und damit fährt man so lange fort, bis die erste Stimme den ganzen Satz, und die zweyte denselben zur Hälfte zu Ende gebracht. Wenn ihn nun die erste Stimme zu wiederholen anfängt, während die zweyte die andere Hälfte nachholt, so wird man sehen, wie sich die beiden Stimmen in Ansehung der Harmonie gegen einander verhalten. Da muß man als-

dann die nicht klingenden Intervalle in wohlklingende vertauschen, und durchgehende Noten, Wechselgänge, Punkte und andre Hülfsmittel, welche die Uebung an die Hand geben wird, anwenden, damit man Anfang, Mittel und Ende zusammenreime. Man vergesse dabey nicht, was man etwa in einer Stimme geändert, nach Proportion in der andern zu ändern, die Vergrößerung geschehe, in was für einem Intervall, und in was für einer Bewegung es sey. Man sehe die Exempel bey Fig. 8. Tab. XXXIX., Fig. 16. 17. und 18. Tab. XL. und Fig. 7. Tab. XLI. Wenn die beiden Stimmen in einigen Canons hier zugleich anfangen, so ist zu merken, daß es, eben so wie im rückgängigen Canon, geschehen kann. Uebrigens können alle diese jetzt angeführten Canons durch den Zusatz einer Terz dreystimmig gemacht werden. Längere Exempel findet man Fig. 11. Tab. XLI. in der ähnlichen Bewegung, und Fig. 3. und 5. Tab. XXI. in der widrigen Bewegung.

§. 6.

Canons in der Verkleinerung sind eigentlich nicht möglich. Gesetzt, daß man die Hauptstimme einen starken Vorsprung nehmen läßt, so wird sie doch im Augenblicke durch die verkleinerten Noten wieder erreicht. Wo nimmt man dann den fernern Gesang in der Hauptstimme her? Man muß also von demjenigen Orte an, wo sich der Satz der anhebenden Stimme in der zweyten endigt, die Sache umkehren, die Melodie in dieser zweyten fortsetzen, und solche in der ersten vergrößern. Hieraus aber entsteht ein Canon von vermischter Gattung. In Ansehung des Anfangs, gehört er zur verkleinerten, und in Ansehung des Fortganges zur vergrößerten Nachahmung. Die Figur der Verkleinerung hat einen bessern Gebrauch in der Fuge, und zwar bey der engen Nachahmung, wie man Tab. LIII. und LIV. bey N. 30. 31. und 43. bis 74. an einem einzigen Thema wahrnimmt. Nichts desto weniger kann man die unendlichen Canons in der Vergrößerung so schreiben, daß sie das Ansehen eines Canons in der verkleinerten Nachahmung bekommen. Man sucht nämlich den Ort auf, wo beide Stimmen, nachdem die erste schon einmal ihren Zirkel vollendet, kurz vor dem Ende sich begegnen, und einander in weniger Entfernung folgen. Z. B. sehe man den Tab. XXI. Fig. 5. befindlichen vergrößerten Canon in der widrigen Bewegung. Im achten Tacte begegnen sich die beiden Stimmen einander, wie man aus den mit Zeichen bemerkten Intervallen sieht, und da die zweyte Stimme daselbst solche Noten hat, die in der ersten in verkleinerter Figur erscheinen, so bringt man den Canon von diesem Orte an zu Papiere, wie man den Anfang davon bey Fig. 6. sieht, und damit kann man nach Proportion fortfahren. Alsdann bekommt er das Ansehen eines verkleinerten Canons. Eben so ist es mit Fig. 4. in Ansehung der Fig. 3. beschaffen, und der bey Fig. 1. gänzlich ausgeschriebne Canon gründet sich auf Fig. 2. Man kann also sagen, daß man zwey Canons zugleich gemacht, wenn man einen in der Vergrößerung verfertigt hat.

Sechster Absatz.

Vom rückgängigen Canon.

§. 1.

Man macht denselben gemeiniglich mit gleichen Stimmen, d. i. mit zwey, mit vier Stimmen u. s. w. Jeder zweystimmige rückgängige Canon ist **einfach**, weil man ihn auf ein Liniensystem bringen kann. Sobald er vier Stimmen hat, wird er **doppelt**, weil zwey Systeme dazu erfodert werden, u. s. w. Ist er dreystimmig, so muß er sogleich aufgelöst ausgeschrieben werden, weil man ihn nicht auf eine Linie bringen kann, oder man muß zwey ungleiche Systeme dazu nehmen, und das ist nicht Mode.

§. 2.

Der **einfache rückgängige Canon**, er sey in der schlechten rückgängigen oder in der doppelten rückgängigen Bewegung, wird folgendermaßen verfertigt. Man setzt eine Anzahl von Tacten fest, die der Canon haben soll, und entwirft darauf einen zweystimmigen Satz nach den Regeln des rückgängigen Contrapunkts von halb so viel Tacten. Soll der Canon z. B. acht Tacte lang seyn, so componirt man einen zweystimmigen Satz von vier Tacten, u. s. w. Ist das geschehen, so bringt man beide Stimmen auf eine Linie, und zwar so, daß die vier Tacte aus der Oberstimme zuerst gesetzt, die vier Tacte aus der Unterstimme aber derselben rückwärts angehängt werden. Zum Beyspiel sehe man den bey Fig. 2. Tab. XIII. befindlichen zweystimmigen Satz, der, wie man bey der folgenden Fig. 3. wahrnimmt, zurückgelesen werden kann. Aus dieser Fig. 2. entsteht der auf eine Linie gebrachte Canon bey Fig. 5. Die oberste Stimme ist daselbst zuvörderst mit ihren vier Tacten nach der Ordnung hingeschrieben worden. Wenn dieses geschehen ist, so hat man die unterste Stimme der ersten, und zwar, wie man sieht, vom Ende nach dem Anfange zu, angehängt. Damit ist der Canon fertig, und am Ende des Systems fügt man nur zum Merkmale der Art des Canons, den Schlüssel der Stimme, jedoch gemeiniglich verkehrt hinzu. Will man ihn nun ausführen, so fängt der eine die Stimme von vorn, und der andre von hinten an. Beide singen die Linie gerade durch, und gehen allezeit auf diesen Fuß wieder zurück. Der zuvor vom Anfang nach dem Ende zu sang, geht jetzt vom Ende nach dem Anfange zu, und der zuvor von hinten anfieng, nimmt jetzt seinen Weg vom Anfange nach dem Ende zu, u. s. w. wechselsweise bey jeder Wiederholung. Um sich dieses begreiflicher zu machen, sehe man den bey Fig. 7. Tab. XXI. befindlichen **offenen rückgängigen Canon**, wo die vier ersten Tacte in den beiden Stimmen die Hauptcomposition, woraus der Canon fließt, enthalten. Betrachtet man ferner die ganze Oberstimme für sich allein, so steht er so da, wie er auf eine Linie gebracht werden muß. Diese Linie singt nun der eine, so wie sie da steht, vom Anfange nach dem Ende zu; dagegen fängt der andere vom Ende

an, und fingt von derselben nach dem Anfange hin, und daraus entsteht nun die hier hinzugefügte zweyte Stimme, die, wie man sieht, nichts anders als die rückwärts geschriebne erste Stimme ist. Ist nun der Canon auf diese Art einmal durchgespielt, so geht der erste von hinten und der zweyte von vorn auf seine Fußtapfen zurück, und dieses bedeuten die Punkte am Ende und Anfange, die man sonst nur bey andern Arten unendlicher Canons zu gebrauchen pflegt. Bey der mit Sternchen bemerkten Mitte des Canons sieht man, wie die zweyte Stimme, indem sie die erste Stimme rückwärts faßt, solche übersteigt, und wie die erste Stimme, indem sie die zweyte Stimme rückwärts faßt, daher unter der zweyten zu stehen kommt. Gleiche Bewandniß hat es mit dem **offenen rückgängigen Canon** Fig. 8. Tab. XXI., mit dem bey Fig. 1. Tab. XXII. und Fig. 4. Tab. XIII. **Geschloßne Canons von dieser Art**, die man nach Anleitung der jetzt erklärten Exempel leicht auflösen wird, findet man bey Fig. 1. 2. Tab. XXIII. und Fig. 7. 8. Tab. XVI.

Anmerkung.

Daß es auch möglich sey, in einem rückgängigen Canon wider die gemeine Gewohnheit nicht nur eine **bloße Nachahmung** zwischen den beiden Stimmen, sondern auch in der **Vergrößerung** daselbst anzubringen, wird man aus den Exempeln Fig. 7. und 8. Tab. XXI. und Fig. 1. Tab. XXII. gesehen haben. Solche Arten verdienen vorzügliche Aufmerksamkeit.

§. 3.

Da wir in dem vorhergehenden §. nur mit dem Canon in der bloßen rückgängigen Bewegung zu thun hatten, so wollen wir hier den in der **rückgängigen Gegenbewegung** betrachten. Mit der Verfertigung desselben geht es nicht anders als mit dem ersten zu, nur daß der zweystimmige Entwurf des Satzes nach den Regeln des rückgängig verkehrten Contrapunkts gemacht wird. Ist dieses geschehen, so bringt man den Canon, nachdem man zuvor das Intervall festgesetzt hat, worin die Gegenbewegung geschehen soll, auf eine Linie, und zwar folgendergestalt: man schreibt zuvörderst die erste Hälfte desselben, das ist, die oberste Stimme, jedoch vom Ende nach dem Anfange zu und dabey in der Gegenbewegung, auf das System hin. Ist dieses geschehen, so schreibt man die andere Hälfte, d. i. die unterste Stimme, jedoch unverändert, so wie sie in der Partitur steht, in der daselbst vorhandnen Bewegung vom Anfange bis zum Ende, hinter die vorige Hälfte nieder. Zum Anfang des Systems setzt man dann denjenigen Schlüssel, womit in der Partitur die unterste Stimme bezeichnet ist, und am Ende des Systems, jedoch verkehrt oder auf den Kopf, setzt man den Schlüssel, den die Oberstimme in der Partitur hatte. Damit ist der Canon fertig. Z. E. sehe man den Tab. LVIII. Fig. 1. befindlichen Satz, wo die Oberstimme die erste Hälfte von einem Canon, und die Unterstimme die andere Hälfte davon ausmacht. Wenn man nun, bey der rückgängigen Gegenbewegung

dieses Exempels, die Octave des Haupttons und der Dominante einander entgegensetzen will, daß nämlich die Intervalle folgendergestalt gegen einander laufen sollen:

c. d. e. f. g. a. h. c.
g. f. e. d. c. h. a. g.

so bringt man diesem zufolge die erste Hälfte, welche, wie oben gesagt worden ist, vom Ende nach dem Anfange zu abgeschrieben werden muß, so zu Papiere, daß das c, womit der fünfte Tact schließt, in ein g verwandelt wird, und das übrige nach Proportion, wie man Fig. 2. in den ersten fünf Tacten sieht, als welche die erste Hälfte des Satzes in der rückgängigen Gegenbewegung enthalten. Nun fehlt noch die andere Hälfte, nämlich die Unterstimme. Diese aber wird von Wort zu Wort, ohne Veränderung der Intervalle und der Bewegung, und zwar vom Anfange nach dem Ende, ordentlich hinzugethan, wie man aus den fünf letzten Tacten der Fig. 2. sieht. Wenn man nun die Schlüssel gehörig vertauscht, und z. B. hier den Tenorschlüssel zum Anfange des Systems gebracht, und hinten den Violinschlüssel verkehrt angehängt hat, so können zwey Personen einen solchen Canon aus einer Linie singen. Dieses aber zu thun, müssen sich dieselben einander gegenüber stellen, wo sie nach Anleitung ihrer Schlüssel den Canon vom Anfange bis zum Ende durchsingen, und bey der Wiederholung vom Ende nach dem Anfange zurückgehen, so wie man Fig. 2. Tab. XXII. in der Auflösung desselben findet.

Anmerkung.

Die Uebertragung eines solchen Canons auf eine Linie kann auch noch auf eine andere Art geschehen. Man kann zuvörderst die zweyte Hälfte oder die Unterstimme, allein mit verkehrter Bewegung und ebenfalls rückwärts zu Papiere bringen. Alsdann schreibt man aber die erste Hälfte oder die oberste Stimme, wie sie in der Partitur steht, von Note zu Note, und vom Anfange bis zum Ende, hinter die zweyte hin. Die Schlüssel müssen ebenfalls vertauscht werden, und dann sieht der vorige Canon so wie bey Fig. 3. Tab. LVIII. auf einer Linie aus. Die Auflösung bleibt immer einerley, wie Fig. 2. Tab. XXII.

Mehrere Exempel dieser Art sieht man Fig. 7. Tab. XIV. und Fig. 6. Tab. XV.

§. 4.

Wir kommen endlich zu dem **doppelten rückgängigen Canon**, welcher, wenn er vierstimmig ist, nach dem vierstimmigen rückgängigen Contrapunkt ausgearbeitet wird. Zum Entwurfe eines solchen Satzes nehme man z. E. die vier ersten Tacte von Fig. 4. Tab. XXIX., und zum Beweise, daß sie rückgängig ausgeübt werden können, füge man die vier letzten Tacte hinzu. Wenn man nun diesen contrapunktischen Satz in einen Canon verwandeln, und denselben auf zwey Linien bringen will, so versteht sich zuvörderst von selbst, daß die beiden obersten Stimmen das oberste, und die beiden untersten das unterste System einnehmen müssen.

Hernach bringt man zuvörderst die beiden obersten Stimmen nach der im §. 2. gegebenen Anleitung, und auf eben diese Art die beiden untersten zu Papiere, und setzt diese beiden Systeme über einander. Dann ist der Canon fertig. Um sich dieses deutlicher zu machen, kann man sich die oberste und dritte Stimme von Fig. 4. Tab. XXIX. oder auch die zweyte und unterste daselbst besonders vorstellen, so wie sie da stehen vom Anfange bis zum Ende. Von andern Arten doppelter Canons wird in folgendem Absatze gehandelt werden.

Siebenter Absatz.

Vom Doppelcanon.

Wie es mit dem rückgängigen Doppelcanon zugehe, wurde eben in dem vorigen Absatze gezeigt. Hier haben wir es mit der Verbindung zweyer oder mehrerer Canons in gewissen Intervallen zu thun. Da fragt sichs, ob solche endlich oder unendlich seyn sollen. Im ersten Falle können allerhand Arten dissonirender Sätze, im andern aber nur consonirende Intervalle darin Statt finden. Mit der Verfertigung geht es so zu, und zwar in einem vierstimmigen Satze, wenn zwey und zwey Stimmen einen besondern Canon unter sich führen sollen: 1) Man schreibt zuvörderst in die anhebende Stimme einige Noten hin, wiederholt sie in einer andern Stimme vermittelst der Versetzung, und zwar in demjenigen Intervalle, worin man es festgesetzt hat, setzt hernach in der ersten Stimme dagegen den Gesang fort, und wiederholt darauf diesen Zusatz in der zweyten Stimme. 2) Nun geht man zur dritten Stimme, wo man einen neuen Canon erdenkt, der sich von dem ersten in Ansehung der Melodie unterscheidet. Daß diese Melodie so eingerichtet werden müsse, daß sowohl diese dritte Stimme als die vierte, die hernach aus dieser dritten entspringt, zu der ersten und zweyten gehörig und ohne Fehler einstimme, versteht sich von selbst. 3) Wenn es nun mit der dritten und vierten Stimme auch seine Richtigkeit hat, so geht man zur ersten und zweyten zurück, um daselbst den ersten Canon fortzusetzen; ist dieses geschehen, so thut man desgleichen mit dem zweyten Canon zwischen der dritten und vierten Stimme, und so verfährt man wechselsweise, bis man schließen will. Wenn man etwan eine von den Hauptstimmen als die erste oder dritte hin und wieder pausiren läßt, so ist diese Pause in der zweyten oder vierten Stimme genau nachzumachen, daß die Proportion, in der anfänglich die Nebenstimmen gegen die Hauptstimmen eingetreten sind, so wenig als das Intervall, worin die Nachahmung geschieht, verändert werde. Uebrigens können die Folgestimmen sowohl in der ähnlichen als widrigen, und dabey in allen Intervallen, den anhebenden nachtreten, nur daß man allezeit, so wie man angefangen hat, fortfahren muß. Hier folgen Exempel:

Das erste Exempel eines Doppelcanons Tab. XLIII. Fig. 1. ist aus einer ganz durch und durch canonischen Messe genommen, die der berühmte Verfasser im Jahre 1718. entwor-

fen hat. Der erste Canon ist zwischen dem Baß und Alt, der zweyte zwischen dem Tenor und Distant. Beide sind in der Oberoctave in der ähnlichen Bewegung. Des Zwangs der doppelten canonischen Nachahmung ungeachtet, wird man die prächtigste und eine dem Gegenstande gemäße Harmonie darin finden.

Das zweyte Exempel steht Tab. XLII. Fig. 3. Da die Hauptsätze der beiden Canons darin nach der Art einer ordentlichen Fuge wiederholt werden, so wollen wir dieses näher betrachten. Der erste Canon ist zwischen dem Diskant und Basse in der Unterquarte, der zweyte zwischen dem Tenor und Alt in der Oberquinte. Beide sind in der ähnlichen Bewegung. Nachdem der erste Canon bey (a) das Kyrie angehoben, und der zweyte bey (b) mit solchen Intervallen dagegen modulirt hat, daß zwischen allen vier Stimmen ein gewisser mit Sternchen bemerkter Gang vermittelst der Nachahmung durchgearbeitet wird, so hebt dieser zweyte Canon bey (c) einen neuen Satz an. Der erste Canon, der, um denselben desto besser hören zu lassen, etwas pausirt hatte, tritt bey (d) mit andern Intervallen dagegen ein, und setzt diese Modulation so lange fort, bis bey (e) der zweyte Canon den Hauptsatz des ersten, so wie er bey (a) steht, in der Verkehrung ad Octavam nimmt. Dieses giebt Gelegenheit, daß bey (f) der Hauptsatz des zweyten Canons, wie er bey (c) steht, zwischen den beiden Stimmen des ersten Canons in der Verkehrung ad Octavam durchgeführt wird. Der zweyte Canon modulirt beständig dagegen fort, bis bey (g) der Hauptsatz des ersten Canons in seinen ordentlichen Stimmen, jedoch in einer versetzten Tonart, wieder zum Vorschein kommt, worauf bey (h) sich der vorher bey (b) befindliche Nebensatz zugleich mit hören läßt. Dieses Gewebe dauert bis zu (i) fort, wo der zweyte Canon noch einmal den Hauptsatz des ersten in einer versetzten Tonart, in der Verkehrung ad Octavam, wie bey (e) geschah, nimmt, worauf bey (k) eine aus dem Gange bey (d) entsprungene ähnliche Melodie zwischen allen vier Stimmen vermittelst der canonischen Nachahmung durchgearbeitet, und, nach einer angehängten freyen Finalharmonie, diese canonische Doppelfuge geschlossen wird.

Ein drittes Exempel steht Tab. XXXVII. Fig. 2. Der erste Canon ist zwischen den beiden Bässen in der Quinte, und der andere zwischen den beiden Altstimmen in der Unterquarte. In beiden gehen die Folgestimmen den anhebenden in der widrigen Bewegung nach, und der Canon ist im Zirkel. Die Diskantstimme ist nur zur Begleitung hinzugefügt.

Achter Absatz.

Vom Canon, der durch den Zusatz einer Terz drey- und vierstimmig ausgeübt werden kann.

Die Anlage zu solchem Canon geschieht wie in allen übrigen. Man setzt das Intervall und die Bewegung der Folgestimme fest, und führt das Gewebe nach Maßgebung dieser letztern

allezeit in der ersten fort, versetzt es nach Proportion in die zweyte, und fährt damit so lange fort, bis man schließen will. Die Harmonie zwischen den beiden Stimmen muß man entweder nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave, Decime oder Duodecime, und zwar nach den Regeln entwerfen, nach welchen aus einem Duo ein Trio oder Quatuor gemacht werden kann; d. i. man vermeidet die dissonirenden Sätze, man nimmt die Seiten- und Gegenbewegung in Acht, und verhütet zwey unvollkommne Consonanzen in gerader Bewegung hintereinander, wenn der Satz vierstimmig gemacht werden soll: denn, soll er nur dreystimmig seyn, und die Terz über den Baß (nach dem Contrapunkt ad Octavam) hinzugefügt werden, so lassen sich schon zwey Sexten in gerader Bewegung hintereinander machen. Man sehe folgende Exempel. Das erste steht Fig. 3. Tab. XXIII. und die zweyte Stimme folgt der anhebenden in der Oberduodecime mit verkehrter Bewegung nach. Die Harmonie zwischen den beiden Hauptstimmen, nämlich zwischen dem Basse und Diskant ist nach den Regeln des Contrapunkts in der Octave, vermöge welcher aus einem Duo ein Trio gemacht wird, eingerichtet, und deswegen kann dem Basse eine Nebenstimme in der Entfernung einer Terz darüber beygefügt werden. Mit dem zweyten Exempel Fig. 4. hat es eben die Bewandniß, nur daß die zweyte Stimme der ersten in ähnlicher Bewegung nachfolgt. Das dritte Exempel steht Fig. 4. Tab. XXX., und ist ein Canon in der Oberoctave in der Gegenbewegung. Die beiden Hauptstimmen, die man auf den beiden äußersten Systemen sieht, sind nach den Regeln des Contrapunkts ad Duodecimam entworfen, vermöge welcher sowohl die unterste als die oberste Stimme, jene oberwärts, diese unterwärts, mit einer terzenweise hinzugefügten Nebenstimme, vermehrt werden kann. Das vierte Exempel Fig. 3. (c) Tab. XXXIV. giebt die Composition in den beiden Hauptstimmen, welche die oberste und zweyte oder der Diskant und der Alt sind, nach demjenigen Contrapunkt ad Decimam entworfen, nach welchem aus einem Duo ein Trio oder Quatuor gemacht wird, und nach welchem die Terzen, die hier in Decimen verwandelt sind, beiden Stimmen unterwärts beygefügt werden. Das fünfte Exempel steht Fig. 1. Tab. XXXI., und die Hauptcomposition, wenn man die beiden obersten Stimmen dafür nimmt, ist ad Decimam, wo dann die beiden untersten Stimmen auf vorige Art hinzukommen. Das sechste Exempel steht im ersten Theile Tab. LXI. Fig. 11., die oberste und die unterste Stimme sind ad Duodecimam, worauf die beiden mittelsten, die eine unter der höchsten, die andere über die tiefste, in der Entfernung einer Terz, die aber hier in eine Decime verwandelt ist, beygefügt werden. Die Verkehrung des ganzen Canons ad Duodecimam folgt in derselben Figur sogleich hinter dem Hauptexempel.

Neunter Absatz.

Vom Canon über oder unter einen festen Gesang, ingleichen von dem mit einer Begleitungsstimme.

§. 1.

Der Canon über einen festen Gesang gehört unter die schwersten Gattungen der canonischen Schreibart, und man thut wohl, sich nicht eher damit abzugeben, als man in den übrigen eine Fertigkeit erlangt hat. Berardi giebt hiervon in seinen Documenti Armonici übermäßig viele Regeln, und überdies fallen sie alle sogleich weg, wenn der feste Gesang oben oder in der Mitte angebracht werden soll, oder sobald die Zeit des Eintritts der Folgestimme geändert wird; und wenn man diese auch nach seinen im vorigen Abschnitte §. 12. angeführten Canons abmessen wollte, so würden sie mehr verwirren, als unterweisen. Die beste Regel ist: daß man allezeit die vorhandne und folgende Note des festen Gesanges vor Augen haben muß, sowohl in Ansehung der ersten als zweyten Stimme des Canons, es mag der feste Gesang oben, unten oder in der Mitte angebracht werden. Wenn nun z. E. diejenige Melodie, die sich in der ersten Stimme gegen die erste Note aus dem festen Gesange hören läßt, gegen die darauf folgende Note, in der zweyten Stimme nachgeahmt werden soll, so sind dazu unstreitig solche Intervalle zu erwählen, die so gut gegen die zweyte Note des festen Gesanges in der zweyten Stimme klingen, als sie gegen die erste Note in der ersten Stimme klangen; und dieses findet man durch nichts als durchs Versuchen, indem man den Gesang so lange wendet und die Intervalle verändert, bis sie auf beiden Seiten passen. Man suche dabey guter Muster in dieser Schreibart habhaft zu werden, und stelle nach solchen seine Uebung an. Uebrigens kann man Canons von allerhand Arten über einen festen Gesang machen, Canons im ähnlichen und vermischten Tacttheile, in ähnlicher und veränderter Bewegung, in der Vergrößerung, u. s. w. zwey- und mehrstimmig, und der feste Gesang kann ferner sowohl oben und in der Mitte, als unten angebracht werden.

§. 2.

Die Canons mit einer Begleitungsstimme sind von zweyerley Art. In einigen wird die Begleitung oder die Nebenstimme erst alsdann zugesetzt, wenn der Canon schon ganz fertig ist, und dieses geschieht zur Bedeckung der Harmonieen, wenn einige darunter sonst allzuleer ausfallen sollten; von diesen ist hier nicht die Rede. Andere werden sogleich mit der Begleitung componirt, und da ist sie gleichsam als ein fester Gesang anzusehen; ich sage gleichsam, weil der feste Gesang eigentlich gegeben, diese Begleitungsstimme aber von selbst erdacht wird, und von solchen Canons reden wir hier. Es fragt sich dabey zuvörderst, ob der Canon endlich oder unendlich seyn soll.

§. 3.

Soll er unendlich und zwar im Einklange seyn, so entwirft man nach der oben gegebnen Anleitung eine Partitur von so viel Stimmen, als man haben will, und sucht sich die langsamste und tiefste (wenn sie nämlich zum Fundamente dienen soll,) zur Begleitungsstimme aus, während man die übrigen, wie sich gehört, nacheinander auf einer Linie zu Papiere bringt. Diese Begleitungsstimme macht dann während der Pause einer Folgestimme allezeit ihren Zirkel, und hebt denselben bey jedem Eintritt aufs neue an. Z. E. sehe man den Fig. 7. Tab. XXXVII. befindlichen Canon im Einklange, zu welchem die bey Fig. 6. vorgestellte Begleitung gehört, die, wie man sieht, ihren Zirkel innerhalb zwey Tacten vollbringt, und da die eine Stimme der andern allezeit zwey Tacte später folgt, so hebt sie denselben bey jedem Eintritt einer Stimme aufs neue wieder an.

§. 4.

Soll ein solcher Canon in der Octave seyn, so componirt man nach der oben beym drey- und vierdoppelten Contrapunkt gegebnen Anleitung einen drey- oder vierfachen contrapunktischen Satz mit einer tiefen Nebenstimme, und verwandelt die obersten Stimmen in einen Canon nach der Art, wie eben daselbst gezeigt worden ist. Die tiefe Begleitungsstimme macht allezeit während der Pause der Folgestimme ihren Zirkel, und hebt ihn bey dem Eintritte derselben wieder an, wie aus dem bey Fig. 2. Tab. XXXI. befindlichen Exempel zu sehen ist. Auf eben diese Art können die Exempel bey Fig. 2. und 3. Tab. V. mit einem geringen Zusatze in einen Canon in der Octave gebracht werden. Mit welchem Satze oder Thema man anfange, ist einerley.

Daß man auf eben diese Art zweystimmige Canons in der Octave machen könne, ergiebt sich von selbst.

§. 5.

Sind aber diese unendlichen Canons in andern Intervallen, tritt etwa die Folgestimme in einer andern Bewegung oder mit verändertem Tacttheile u. s. w. ein, so muß man entweder die Begleitung verschieben, bis der Canon fertig ist, wenn er nämlich eine Begleitung nöthig hat; oder man muß sie sogleich bey der Verfertigung allmählich hinzuthun, und alsdann vollendet die Begleitung erst ihren Zirkel, wenn alle Stimmen den Canon gemacht haben, und die erste wieder eintritt.

§. 6.

Der endliche Canon wird desto leichter zu verfertigen seyn, wenn man die erste Stimme einen guten Vorsprung nehmen läßt. Man hat dann Gelegenheit, sogleich eine gute Gegenharmonie in der Nebenstimme anzubringen. Sobald nun die zweyte Stimme eintreten soll, so hält man so lange mit der ersten und der Nebenstimme an, und schreibt die zweyte nach dem festgestellten Intervall des Eintritts erst so weit ab, als sich in der ersten dazu Materie findet.

Alsdann fährt man mit dieser ersten und der begleitenden wieder fort, und richtet das weitere harmonischmelodische Gewebe nach der zweyten Stimme ein. Diesen Zusatz übersetzt man aus der ersten in die zweyte Stimme, und damit fährt man so lange fort, bis man den Canon schließen will, wo denn nothwendig am Ende, damit die Stimmen zusammen aufhören können, wenn man sie nicht nacheinander verschwinden lassen will, in der ersten Stimme ein kleiner Zusatz von so viel Tacten, als vor der zweyten eintraten, gemacht werden muß, und diesen Zusatz ahmt die zweyte nicht nach. Was es mit solchem Zusatze oder Anhange für eine Bewandniß habe, wird man am Ende des zweystimmigen Canons bey Fig. 1. Tab. XLV., wo die anhebende Stimme bey dem Ruhezeichen die Materie zum Canon endiget, sich deutlich machen können. Ein Exempel eines zweystimmigen Canons im Einklange mit einer Begleitung sieht man bey Fig. 2. Tab. L. und LI. In den verschiednen contrapunktischen Ausarbeitungen J. S. Bachs über das von dem Könige ihm aufgegebene Thema in C moll, die man gestochen haben kann, findet man einige solche Canons, endliche und unendliche mit einer begleitenden Stimme, die für Muster zu nehmen sind.

Dritter Abschnitt.

Von der Auflösung eines Canons.

§. 1.

Es war ehedem stark Mode, daß die ältern Tonkünstler einen jüngern durch allerhand vorgelegte Räthselcanons versuchten, und seine Geschicklichkeit nach der Auflösung derselben beurtheilten. Diese Mode ist nun zwar abgekommen. Man hat gefunden, daß ein Narr mehr fragen kann, als zehn Kluge beantworten können. Man hat unter den Contrapunktisten Marktschreyer wahrgenommen, die, um sich über andere einen Vorzug anzulügen, willkührliche Sätze niederschrieben, das Wort Canon à 6. 7. 8. u. s. w. darüber setzten, obgleich kein Canon darin vorhanden war, und denselben andern aufzurathen gaben. Man hat gefunden, daß, wenn man solchen Marktschreyern einen wahren Canon vorlegte, sie denselben nicht einmal auflösen konnten, und daß folglich ihre vorgegebne Einsicht nur Täuschung war. Man hat endlich bemerkt, daß in der That oft ein mittelmäßiger Kopf solche Canons gesetzt hatte, daß der beste Kenner nicht ohne Mühe und Zeitverlust den Schlüssel dazu finden konnte, und daß es gleichwohl kein besonderes Verdienst ist, die kostbare Zeit auf eine so lächerliche Art zu verschwenden. Die großen Meister der neuern Zeit, die sich in der contrapunktischen Schreibart mit Beyfall zeigten, haben sich also begnügt, Canons zu machen, sie zu gebrauchen, wo es

nöthig ist, und wenn sie ja jemanden zum Scherz etwas vorlegen wollen, so haben sie doch immer einige zur Bezeichnung der Auflösung hinlängliche Merkmale oder eine Ueberschrift hinzugefügt, und wie viele große Harmonisten haben dennoch öfters Mühe genug gehabt, hinter das Geheimniß zu kommen? Indessen kann es doch auch nicht schaden, den Räthselcanon noch beyzubehalten. Es giebt unter den übrigen Gattungen der Componisten auch anmaßende Leute, die Gras wachsen hören, und musikalische Allwisser vorstellen wollen, und als Allwisser müssen sie doch auch nothwendig den Contrapunkt verstehen. An diesen kann man sich nicht besser als vermittelst eines solchen verschloßnen Canons erholen. Man braucht nicht einmal immer einen sehr schweren dazu zu nehmen. Der leichteste ist schon hinlänglich, sie in die größte Verlegenheit zu setzen. Ich rede hier, wohlgemerkt, nicht von vernünftigen galanten Tonkünstlern, die einer jeden Art der Composition Gerechtigkeit wiederfahren lassen.

§. 2.

Wie hat man es aber anzufangen, wenn man einen verschloßnen Canon auflösen will? Daß derjenige, der dieses unternimmt, schon etwas in der canonischen Schreibart gethan haben müsse, setze ich voraus. Nun fehlt ihm nichts mehr, als alle mögliche verschiedne Gattungen und Arten derselben zu kennen. Untersucht er die vorgelegte Aufgabe nach allen denselben, so muß er sie ohne allen Widerspruch auflösen; oder der Canon ist falsch. Doch wir wollen näher zur Sache gehen. Ich verlange zuvor, daß der Hauptgesang des Räthselcanons richtig abgeschrieben sey. Die Tactart läßt sich zur Noth leicht finden, wenn er auch ohne Tact geschrieben ist, und mit dem Schlüssel hat es eben die Bewandniß, wenn er etwa fehlt. Die Vielheit der Stimmen, wenn sie nicht angezeigt ist, läßt sich auch finden, und ob es ein polymorphischer Canon sey, wird sich sogleich bey der Untersuchung entdecken. Wir haben es hier also mit einem halben Dutzend Intervallen, etliche mehr oder weniger, zu thun, die sich ohne Schlüssel, Tact, und alle zur Ueberschrift gehörige Zeichen darstellen. Je weniger Stücke hieran fehlen, desto weniger ist der Canon versteckt.

Das erste, was man nun zu thun hat, ist, daß man die vorgelegten Intervalle auf einen gewissen Schlüssel, und in solche Tonart, wo der Gesang am richtigsten zu seyn scheint, und in den Tact bringt. Ist dieses geschehen, so geht die Untersuchung der Nachahmung an, und diese muß man nach allen Intervallen, dem Einklange, der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, oben oder unten anstellen. Man versucht diese Nachahmung im Auf- und Niederschlage, im guten und bösen Tacttheile, im ersten, dritten, fünften, zweyten, vierten, sechsten Viertheile oder Achttheile, u. s. w. und also nach verschiednen Pausen, bey jedem Intervalle, und alles dieses zuvörderst in der ähnlichen Bewegung. Bringt man vermittelst dieser nichts heraus, so wendet man sich zur Gegenbewegung, ja zur rückgängigen und rückgängigverkehrten Bewegung.

Man läßt es hiebey nicht bewenden, sondern probirt ferner die unterbrochne Nachahmung, die Vergrößerung und Verminderung nach allen Intervallen, Bewegungen und Tacttheilen.

Hat man nun eine Stimme glücklich herausgebracht, welches daraus leicht zu erkennen ist, wenn sie durchgehends mit der anhebenden harmonirt, und ihr richtig nachgehet, so hält es nicht schwer, dazu die übrigen Stimmen zu finden, wenn der Canon noch mehrerer fähig ist, die dritte Stimme mag nun mit der Octave der ersten oder zweyten, oder gar mit einem ungleichen Intervalle, in der vorigen oder der Gegenbewegung, mit vergrößerter, verkleinerter oder unveränderter Geltung der Noten, in Arsi oder Thesi, in eben der Proportion in Ansehung der Zeit des Eintritts, früher oder später nachfolgen. Hat man nun auch eine dritte Stimme gefunden, so geht man weiter, und versucht, ob noch mehrere darin liegen, und damit fährt man so lange fort, bis man keine mehr findet.

Ob der Canon endlich oder unendlich sey, ist leicht aus dem Zusammenhange zu erkennen; ingleichen ob bey der Wiederholung die anfangende Stimme vermittelst der Transposition in einem höhern oder tiefern Intervalle wieder eintreten soll. Jetzt versucht man noch, ob man dem Canon auch eine oder mehrere Nebenstimmen in Terzen- oder Decimengängen beyfügen könne; ob er anderer Veränderungen fähig sey, und nach dem Contrapunkte in der Gegenbewegung, in der rückgängigen und verkehrten rückgängigen Bewegung versetzt werden könne, und was dergleichen mehr ist, worüber man sich in dem ersten Abschnitte dieses Hauptstückes in demjenigen §., wo die polymorphischen Canons erklärt sind, Raths erholen kann.

Dieses ist alles, was man von der Auflösung eines Räthselcanons sagen kann. Dazu gehört außer einer vollkommnen Einsicht in die verschiednen harmonischen Wendungen, viel Zeit und Geduld. Damit man versuchen könne, wie weit der jetzt gegebne Unterricht gegründet, und hinlänglich sey, einen verschloßnen Räthselcanon darnach herauszubringen, sehe man Tab. LVIII. Fig. 8. 9. 10. und 11., wornach man zuvörderst seine Uebung anstellen kann, um sich in den Stand zu setzen, es mit schwerern Exempeln aufzunehmen. Wer nämlich niemals leichte Canons aufgelöst hat, dem wird es mit schweren in der Folge nicht leicht glücken.

Das siebente Hauptstück.

Von der Singfuge und dem Singcanon.

§. 1.

Die Singfuge wird entweder mit oder ohne obligate Spielstimmen gesetzt.

§. 2.

Wenn keine obligate Spielstimmen dabey sind, so vereinigt man, zur Verstärkung der Harmonie, die Instrumente mit den Stimmen, d. i. die erste Violine geht mit dem Diskant, die zweyte mit dem Alt, und die Bratsche mit dem Tenor. Fügt man die Hoboen hinzu, so gehen diese mit den Violinen. Dieses ist die natürlichste und gewöhnlichste Art.

§. 3.

Die Veränderungsbegierde der Neuern aber hat es bey dieser Art nicht bewenden lassen. Man hat noch eine andere Stellung der Stimmen eingeführt, und diese besteht darin, daß man die erste Violine mit dem Alt in der höhern Octave, die zweyte Violine mit dem Diskant im Einklange, und die Bratsche mit dem Tenor bald im Einklange, bald in der höhern Octave spielen läßt. Die Hoboen vereinigen sich allezeit mit den Violinen. Da aber vermöge dieser Stellung nicht allein zwey Stimmen in beständigen Octaven unter sich fortgehen, sondern auch in der That irreguläre Gänge entstehen können, z. B. wenn zwischen den Mittelstimmen zwey Quarten hintereinander folgen, die vermittelst dieser Vertheilung zu zwey Quinten werden, der Verdoppelung der Dissonanzen nicht zu gedenken, u. s. w., so will diese Art noch nicht allen Meistern durchgehends gefallen, ob man gleich den Nachdruck der Harmonie sehr dadurch zu erheben meynt.

§. 4.

Ein Mittel zwischen diesen beiden Arten zu treffen, kann man Flöten hinzuthun, und diese, wo es der Harmonie nicht entgegenläuft, den Alt und Tenor in der höhern Octave mitspielen lassen, während die Violinen, die Hoboen und die Bratsche sich mit der Singstimme ordentlich vereinigen, und im Einklange fortgehen.

§. 5.

Die Parthieen der Waldhörner, Clarinen, Posaunen und Pauken, wenn sie bey der Fuge seyn sollen und können, werden aus der Vermischung der übrigen zusammengesetzt, in dem sie besonders dazu dienen, daß das Thema hin und wieder durch eine besondere Verstär-

kung hervorrage. Man muß aber hier die Erfahrung zu Hülfe nehmen, und, wie mit dieser Ausziehung der Parthieen am bequemsten und vernünftigsten verfahren werde, aus guten praktischen Arbeiten dieser Art erlernen.

§. 6.

Soll die Singfuge aus obligaten Instrumentalstimmen bestehen, so ist leicht zu erachten, daß diese sogleich bey dem Entwurf der Stimmen mit verfertigt, und nicht erst hernach, wann alle Plätze schon besetzt sind, hinzugefügt werden müssen, wenn man einen guten Gesang hervorbringen und nicht unordentlich werden, oder bald hier bald dorthin ausschweifen will.

§. 7.

Den Stoff zu diesem obligaten Satze nimmt man aus den Hauptsätzen der Fuge her. Nachdem alle Singstimmen nacheinander eingetreten sind, führt man auch die obersten Instrumentalstimmen mit dem Satze der Fuge hintereinander ein. Die Nachahmung im vermischten Tactheile, (die sich nicht immer bequem für den Text schickt,) die in der widrigen Bewegung, die verkleinerte, vergrößerte, unterbrochne ꝛc. können hier dem Tonsetzer Gelegenheit geben, das Thema auf gar vielerley Art gegen die Singstimmen, die sich deswegen nicht irren lassen, sondern ihre Fuge aufs strengste machen müssen, durchzuführen. Man kann hiernächst, wenn die Fuge noch künstlicher werden soll, nach einer gewissen festgesetzten Gattung des einfachen Contrapunkts, in laufenden, hüpfenden, springenden, hinkenden, punktirten oder andern Figuren einen Baß dagegen entwerfen, so wie man, wenn man die obersten Instrumentalstimmen nicht auf vorhererklärte Art aus dem Thema formiren will, einen ganz neuen Satz erdenken, und diesen gegen die Stimmen entweder besonders durchfugiren, oder nach einer gewissen festgesetzten Art des einfachen Contrapunkts mit gewissen Figuren durcharbeiten kann. Doch besser kann man sich in Ansehung dieser verschiednen Einrichtungen praktisch, durch Anschauung guter Partituren, als durch bloße Beobachtungen forthelfen.

§. 8.

Im Anfange der Fuge, wenn der Singbaß das Thema anfängt, und ein besondrer Spielbaß vorhanden ist, kann zur deutlichen Wirkung die Bratsche dasselbe sogleich mitspielen. Wenn hierauf der Tenor folgt, so spielt die Bratsche noch einmal das Thema mit, und bleibt dann in ihrer Sphäre. Die zweyte Violine kann bey dem Eintritte dieses Tenors das Thema auf vorige Art mitfassen, und bey dem Eintritte des Alts nochmals wiederholen. Nachgehends bleibt sie in ihrer Stimme. Der Eintritt des Diskants mit der ersten Violine ist theils wegen der Höhe, theils wegen der zugleich mit einfallenden Trompeten und Pauken, wenn diese dabey sind, ohne gedachte Hülfsmittel, zur deutlichen Auszeichnung des Thema merklich genug.

§. 9.

Zum Texte schickt sich die Prosa weit besser, als die Poesie, zumal wenn die Fuge aus verschiednen Sätzen bestehen soll. Wir wissen aus der Lehre vom doppelten Contrapunkte, daß ein Thema von dem andern sowohl in Ansehung des Eintritts, als der Art der Melodie, unterschieden seyn soll. Man kann die Schlüsse ebenfalls hieher rechnen, da der eine Satz nicht so lang, als der andere zu seyn braucht. Zu dieser Verschiedenheit giebt die Prosa wegen der Ungleichheit der Abschnitte und des Sylbenmaßes schon natürlicherweise Gelegenheit, da man in der Poesie durch andere Hülfsmittel, als durch Dehnung eines Worts, u. dgl. erst solche nicht ohne Mühe herausbringen muß; und bey allem dem läuft man Gefahr, auf metrisch abgepaßte ariöse Gänge, die das Wesen der Fuge nicht verträgt, und folglich auf Abwege zu gerathen. Es ist also weit bequemer, auf ein Kyrie, Credo, Magnificat, auf einen biblischen Spruch, auf einen Vers aus den Psalmen u. dgl., eine gute Fuge zu machen, als auf eine Strophe aus einem Lobgesange. Zu diesem letzten schickt sich die motettische Schreibart weit besser, wovon bald ein mehreres.

§. 10.

So viele Glieder oder Abschnitte in dem Texte liegen, so viele Sätze muß auch die Fuge haben. Man sieht daraus, daß man sich nicht leicht einen Text über drey oder vier Sätze zu wählen hat. Sind mehrere Glieder darin, oder sind sie so beschaffen, daß sie dem Inhalte nach, einander entgegenlaufen, und sie folglich nicht mit einander vereinigt werden können, so fugirt man jeden Satz kurz einmal durch alle Stimmen durch, und fängt mit jedem neuen Gliede des Textes einen neuen Satz an. Das wird alsdann eine **Motette**, d. i. ein aus vielen kleinen Fugen zusammengesetztes musikalisches Kirchenstück. Ich nehme das Wort **Motette** in dem Verstande, worin es vordem genommen wurde. Die Solocantaten, die man heutiges Tages an vielen Orten der römischen Kirche, nach italiänischer Art, zum Offertorio singt, sind als eine Erfindung neuerer Zeit auch mit einem neuen Namen zu benennen, und können so wenig, als alle Gattungen der geistlichen Musik bey den Franzosen ohne Unterschied, den Namen der Motetten führen.

§. 11.

Man verbindet in einer solchen Motette öfters zweyerley Texte, oder man führt eben denselben Text auf zweyerley Art durch. Dieses geschieht, wenn dieselbe über den Vers eines Kirchenliedes verfertigt wird, wo man den festen Gesang dieses Chorals in einer dazu festgesetzten Stimme, nach Maßgabe der eintretenden Glieder oder Sätze, vermittelst der Vergrößerung, oder doch in einer andern etwas abstechenden Bewegung, dagegen anbringt. Jenes geschieht, wenn die Motette über eine biblische Prosa ist, mit welcher auf eben diese Art in

einer andern Stimme der feste Gesang eines sich dazu schickenden Chorals verbunden wird. Dieses letztere aber kann auch in einer ordentlichen Fuge geschehen.

§. 12.

Daß man die Worte, über welche man componirt, wohl verstehen, und sowohl das Silbenmaß als den Accent derselben vollkommen inne haben müsse, ist eine Wahrheit, woran Niemand zweifeln wird, als derjenige, der in einer Sprache setzt, die er nicht versteht. Man kann hierüber das 37. und 38. Stück des krit. Musikus von Scheibe nachlesen, wo diese Materie sehr gründlich ausgeführt ist. Ich wollte wünschen, daß der Verfasser von den ungereimten Zusammenziehungen und Verschluckungen der Silben in der lateinischen Sprache seine Gedanken zugleich mitgetheilt hätte. Der Text ist entweder prosaisch oder poetisch. Im ersten Falle findet so wenig die Zusammenziehung, als die Trennung der Silben Statt. Im andern Falle muß sie der Dichter, aber nicht der Tonsetzer machen. Begeht dieser in der Zusammensetzung der Silben noch Fehler wider die Grammatik, indem ja nicht alle Wörter der Contraction fähig sind, so ist dieses desto abgeschmackter, und man kann sich nicht wohl mit den italiänischen Sängern entschuldigen, weil man in Italien, so wie in Frankreich und in andern Ländern, zwar in der Aussprache, aber so wenig im Silbenmaße als Accente von den Deutschen unterschieden ist. Dieses braucht keines weitern Erweises. Wenn man aus *ge—ni—us* macht *gen—jus*, so ist dieses eben so lächerlich, als wenn man *heus!* theilen und *he—us!* daraus machen wollte. Die Verschluckung der Silben, da man aus: *da—tum—est; dat—est*, und aus: *va—ni—a—mo—res; va—na—mo—res* oder *van—ja—mo—res* macht, gehört zwar zu den Regeln der Scansion, aber nicht zur Setzkunst. Wer verschluckt beym Deklamiren der Verse die Silben? Man spricht ja Silbe für Silbe, und dabey die Wörter nach ihrem natürlichen Accente, nicht aber nach den Klangfüßen der Prosodie aus. In der Musik aber muß die Deklamation, und nicht die Scansion nachgeahmt werden.

§. 13.

Ausgenommen in ganz kurzen Texten, die nur aus einem oder zwey Wörtern bestehen, z. E. über das Amen, Kyrie, und dergleichen, muß man sich hüten, schon in dem anhebenden Satze die Silben zu dehnen, es müßte denn ein besondrer Inhalt oder Umstand dazu Anlaß geben. In solchen Fällen, wo der Satz gar zu kurz ist, wo man folglich ebendasselbe Wort sehr oft wiederholen muß, ist es gut, um dem daraus entspringenden Misvergnügen zuvorzukommen, nachdem man den ersten Satz etlichemal durch die Stimmen durchgeführt hat, einen neuen über eben diesen Satz einzuführen, um sie hernach zusammen zu verbinden.

§. 14.

In Ansehung des Gesangs hat man, so viel möglich, auf die Leichtigkeit der Intonation zu sehen, zumal wenn die Fuge im Capellstil verfertigt wird, und ohne Begleitung von In-

strumenten ausgeführt werden soll. Zur schweren Intonation gehören besonders alle die Octave übersteigenden Intervalle. Man muß dabey den Gesang einer jeden Stimme innerhalb dem Umfange einer Undecime erhalten, und selten ein Intervall darüber wagen. Man hat zu dem Ende einen bequemen Ton für die Fuge auszusuchen, oder vielmehr, man muß die Fuge nach dem Tone einrichten. Macht man Dehnungen, so erinnere man sich, daß man für die menschliche Kehle und nicht für Instrumente schreibt. Man zwinge den Text nicht mit Gewalt unter die Noten, sondern richte die Noten nach dem Text ein, und beschwere nicht jede kleine Note mit einer Silbe.

§. 15.

Es ist bey der Unterlegung des Textes ferner darauf zu sehen, daß, wenn der Verstand eines Satzes ganz oder doch zum Theil geendet ist, der Abschnitt stets auf die Thesis falle, und daß, wenn man eine Parthie etwas schweigen läßt, sie allezeit auf einer Note aufhöre, die mit keiner andern dissonirt. Doch ist man sowohl in der Prosa als Poesie wegen verschiedner Umstände öfters genöthigt, wider die erste Regel zu handeln.

§. 16.

In einer Fuge mit vielen Sätzen, wo jeder Satz einen besondern Text hat, muß die Fuge dennoch mit den letzten Worten des Textes in allen Stimmen schließen, wenn auch keine vorher mit der andern in Ansehung desselben vereinigt gewesen ist. Hin und wieder eine bequeme Vereinigung des Textes zwischen einigen Stimmen zu erhalten, muß man solche Themata erfinden, worin das eine gegen das andere mit terzen- oder decimenweise hinzugefügten Stimmen vermehrt werden kann.

§. 17.

Wie die canonische Nachahmung in weltlichen Duetten und Terzetten für die Singestimme vortheilhaft gebraucht werden könne, haben **Bononcini**, **Steffani** und viele andere durch die vortreflichsten Proben gezeigt. In geistlichen Stücken, und zwar in Fugen und Motetten, ist sie von der größten Nothwendigkeit, sie mögen nun in dem Allabrevestil oder in einer andern Schreibart abgefaßt seyn. Einem Componisten, der nicht viel Erfindungskraft besitzt, wird der Canon allezeit zu Einfällen verhelfen. Er wird nicht wissen, wie er dazu kommt, und einem witzigen Kopfe wird der Canon immer die Gedanken in Ordnung erhalten, daß er nicht unordentlich oder ausschweifend wird. Man kann die canonische Nachahmung aber nicht bloß vermischt gebrauchen; man kann sie auch ganz allein für sich anwenden, und ganze Messen, Bußpsalmen und Lobgesänge darnach ausarbeiten. Bey Fig. 3. Tab. XLII. und Fig. 1. Tab. XLIII., ingleichen bey Fig. 1. Tab. XXVIII. sieht man einige Stücke aus Messen zur Probe davon. Hierzu kann man noch das Tab. XLIV. Fig. 1. befindliche Exempel fügen, wo eben derselbe Hauptsatz zwischen den verschiednen Stimmen auf verschiedne Art in einem canonischen Ge-

spräche durchgeführt wird. Wer Gelegenheit hat, die ganze Messe zu haben, woraus dieses Stück genommen ist, wird bey jedem Stücke derselben ein neues Muster solcher canonischen Gespräche wahrnehmen. Uebrigens gehört dieses letztere Exempel zu der freyen canonischen Schreibart, und ist folglich nicht so vielen Schwierigkeiten unterworfen, wie die auf der Tabelle XLII. und XLIII. befindlichen Doppelcanons, wo alles vom Anfange bis zu dem Anhange am Ende aufs strengste nachgeahmt wurde.

§. 18.

Zum Schlusse wollen wir die Tab. XLVI. XLVII. XLVIII. XLIX. und L. befindliche Singefuge zergliedern. Es ist genug, daß man den Namen des berühmten Verfassers davon weiß, um sie als ein Muster in dieser Schreibart zu betrachten.

Diese Fuge besteht zuvörderst, wie man sieht, aus den vier gewöhnlichen Singstimmen, die erste Violine geht mit dem Diskant, die zweyte mit dem Alt, die Bratsche mit dem Tenor, und zwar alle im Einklange. Dem Singbaß wird noch ein besondrer Instrumentalbaß beygefügt, der sich bald mit ihm vereinigt, und bald eine obligate Grundstimme macht, nach Beschaffenheit der Umstände. Es finden sich darin drey Hauptsätze, der erste über Kyrie eleison, der zweyte über Eleison, und der dritte über Christe eleison, indem die drey Theile des Kyrie, wovon jeder sonst besonders ausgearbeitet wird, hier zusammengeschmolzen werden. Die beiden ersten Themata machen eine doppelte Gegenfuge unter sich aus, und sind auf den doppeltverkehrten Contrapunkt gebauet. Das dritte, das etwas später eintritt, nachdem jene schon etwas unter sich ausgearbeitet wurden, wird bald mit dem ersten, bald mit dem zweyten, bald mit beiden zugleich, so weit als es die Harmonie erlaubt, verbunden.

Bey a) hebt der Singbaß mit dem ersten Satze die Fuge an, und der Instrumentalbaß modulirt harmonisch dagegen. Auf der Schlußnote des Satzes ergreift der Tenor denselben bey b) eine Quinte höher, allein in der widrigen Bewegung, und der Baß führt dagegen bey c) das zweyte Thema ein.

So wie der Baß bey a) und c) die beiden Subjecte gleich hintereinander faßte; so fährt der Tenor, nachdem er den ersten Satz geendet, sogleich mit dem zweyten bey c) fort, wiewohl in der widrigen Bewegung, wogegen der Diskant bey d) mit dem Gefährten des ersten Satzes in der ähnlichen Bewegung eintritt. Die Evolution ad Octavam, in der die Stimmen bey d) und e) gegen b) und c) stehen, gründet sich auf denjenigen doppelten Contrapunkt, nach welchem die Sätze in die Gegenbewegung versetzt werden, aber dabey in ihren Stimmen stehen bleiben, wovon im III. Hauptstück I. Abschnitt §. 3. Nachricht gegeben wurde.

Nun fehlt noch der Eintritt des Alts, und dieser geschieht bey f) mit dem Gefährten des ersten Satzes in der widrigen Bewegung, wogegen der Diskant bey g) sogleich den Gefährten des zweyten Satzes in der ähnlichen Bewegung faßt; bey dieser Gelegenheit, da nunmehr alle

Singstimmen eingetreten sind, vereinigt sich der Instrumentalbaß auf einige Zeit mit dem Singbaß.

Nachdem der Alt das erste Thema vollbracht hat, fährt er, wie alle vorhergehenden Stimmen, mit dem zweyten Satze und zwar mit dem Gefährten desselben in der widrigen Bewegung bey i) fort, wogegen der Tenor mit dem ersten Satze in der ordentlichen Bewegung bey h) zum Vorschein kommt. Unter i) und h) ergreift der Singbaß den Anfang des zweyten Satzes zugleich in der Unterdecime, und geht darauf eine Weile zur Ruhe. Uebrigens stehen die beiden Sätze hier bey i) und h) in Ansehung derselben bey b) und c) in der eigentlichen Evolution nach dem Contrapunkt in der Gegenbewegung. Die Stimmen sind untereinander verwechselt und dabey zu gleicher Zeit alla riversa verkehrt worden. Daß der Diskant sogleich über i) den Anfang des zweyten Subjects vermittelst der engen Nachahmung in der Verkleinerung hören läßt, so wie es der Baß vorher unter e) that, muß noch bemerkt werden. Die Stellen sind mit dem Zeichen eines Sternchens über i) und unter e) angezeigt.

Endlich wird diese erste Durchführung der zwey ersten Sätze durch die neue Einführung derselben bey k) und l), wo der Singbaß nach seinen gehabten Pausen wieder eintritt, vollstimmig beschlossen.

Darauf hebt der dritte Satz mit einer canonischen Nachahmung in der Unterquarte, bey welcher die Stimmen einander in gleicher Weite folgen, bey m) n) o) und p) den andern Theil der Fuge an. Ehe die drey Folgestimmen noch den Satz vollenden, kommt der Diskant bey q) und der Alt mit dem Anfang desselben bey r) nochmals zum Vorschein. Wer sich mit den oben erklärten Zirkelcanons durch die Töne gut bekannt gemacht hat, wird sehen, daß man mit diesem hier befindlichen Canon ebenfalls alle zwölf Töne vierstimmig durchwandern könne. Man kann es zur Uebung versuchen.

Bevor sich aber der dritte Satz bey q) im Diskant endigt, führt der Alt, nachdem er den bey r) ergriffnen dritten Satz verlassen hat, das erste Thema bey s), und der Tenor den Anfang des zweyten bey t) und sogleich darauf bey u) das erste, wiewohl ebenfalls verkürzt, dagegen ein. In der Mitte dieser Sätze lassen sich der Baß und Diskant mit dem Anfange des zweyten Satzes in enger Nachahmung, an den mit Sternchen bemerkten Stellen dagegen hören. Die Veränderung der Modulation, da die Themata in andere Töne versetzt werden, kommt dabey in Betracht. Wie nämlich in dem ersten Theile der Fuge die Hauptmodulation zwischen dem Haupttone und der Dominante schwebte, so ist sie hier zwischen der dritten und sechsten Saite des Haupttons, nämlich zwischen H moll und E moll.

Der dritte Satz wird nunmehr eine Zeitlang verlassen, und nur die beiden ersten werden bey x) und w) zwischen dem Tenor und Baß, und bey y) und z) zwischen dem Alt und Diskant durchgenommen. Die bey v) im Diskant und gleich darunter im Alt an der mit einem

Sternchen bezeichneten Stelle geschehenen Verkürzungen dieser Sätze dienen zur Vorbereitung der darauffolgenden und eben angezeigten vollständigen Durchführung. Wie der Instrumentalbaß verfährt, und bald mit dem Singbaß zugleich, bald allein geht, und wenn der erste schweigt, das Grundgewebe allein fortsetzt, ingleichen wie theils durch Veränderung der Modulation oder der Fortschreitung, theils durch Einführung der Sätze, die Schlüsse vermieden werden, wird einem Jeden ohne Anmerkungen darüber leicht in die Augen fallen. So wird z. E. bey aa), wo der Diskant, der Alt und der Singbaß eine vollkommne Cadenz formiren, die Bewegung theils durch die Progression des Instrumentalbasses, theils durch die Einführung des ersten Satzes im Tenor unterhalten und fortgesetzt. Bey bb) tritt der zweyte Satz dagegen ein, und zwar mit verminderten Intervallen in Ansehung des Anfanges, welcher bey cc) von dem Alt, doch weiter nicht nachgemacht wird.

Wenn bey dd) nunmehr der Baß den ersten Satz nimmt, so läßt der Tenor bey ee) und gg) den Anfang des dritten Satzes kurz zweimal hintereinander hören, während der Diskant bey ff) mit dem dem zweyten Satze ebenfalls anfängt, aber mit einer aus dem ersten Satze entlehnten Melodie, und also vermittelst der Zergliederung eines Theiles desselben dagegen fortfährt, wie kurz vorher der Alt es machte, nachdem er bey cc) den Satz verkürzt eingeführt, und hiemit endigt sich der zweyte Theil der Fuge.

Der dritte Theil der Fuge wird, wie der vorhergehende, mit dem dritten Satze, und zwar bey hh) ii) kk) und ll) angehoben, woran die begleitende Grundstimme mit Theil nimmt. Doch findet sich der Satz nirgends in seinem ganzen Umfange, als im Tenor, indem die andern Stimmen ihn sogleich verlassen. Dafür aber läßt der Diskant, bevor der Tenor den dritten Satz ganz geendet hat, bey mm) den ersten Satz eintreten. Die Modulation wird dabey geändert, indem die Molltöne A und D zur Laufbahn der Harmonie gemacht werden, wie man theils hieraus, theils aus der Wiederhohlung der Sätze bey nn) und oo) u. s. w. sehen kann. Wie dieselben bisher in Ansehung der Bewegung stets gegeneinander abgewechselt haben, wird demjenigen bald einleuchten, der die Erklärung des ersten Theils der Fuge mit Aufmerksamkeit übersehen hat. Der zweyte Satz wird hierauf ganz verlassen, um den ersten und dritten allein unter sich auszuarbeiten.

Nun sieht man eine enge Nachahmung des ersten Satzes zwischen dem Baß und Tenor bey pp) und qq), wogegen die obersten Stimmen bey rr) und ss) das dritte Thema verkürzt anbringen. Eben dieses geschieht mit demselben bey tt) und uu) zwischen dem Baß und Tenor, während der Diskant bey vv) den ersten Satz durchnimmt.

Wenn darauf der Tenor bey ww) das dritte Thema anhebt, so wird dasselbe bey einem in der begleitenden Grundstimme erfolgenden Point d'Orgue auf der liegenden Dominante des Haupttons, in welchen nunmehr die Modulation zurückgeht, und woraus der vierte und

letzte Theil der Fuge erwächst, von den andern Stimmen beantwortet, wie man bey xx) yy) und 33) sieht, jedoch nur zwischen dem Diskant und Basse in seinem Umfange durchgenommen. Diese anhaltende Cadenz aber wird wieder aufgehoben, sobald dieses dritte Thema bey A) B) und C) zwischen den drey Oberstimmen auf eine andere Manier, das erste aber dagegen bey D) eingeführt wird, um einem neuen Point d'Orgue über dem liegenden Haupttone Platz zu machen, wo dann das dritte Thema bey E) F) G) und H) allein noch einmal auf andere Weise durchgeführt, und endlich die Fuge geschlossen wird.

Dieses ist das Hauptsächlichste, was in Ansehung der Composition der Fuge an sich zu bemerken war. Wie der Text untergelegt sey, sieht man ohne Mühe ein. Man wird es nicht bereuen, wenn man sich diese Disposition zum Muster nimmt, und neue Sätze darnach ausarbeitet. Das sicherste und bequemste Mittel, sich eine baldige Geschicklichkeit zur Verfertigung einer Fuge zu erwerben, ist nämlich dieses: daß man zuvörderst die Exempel der besten Contrapunktisten nachzumachen sucht, bevor man aufs Gerathewohl aus freyem Kopfe etwas hinschreibt.

Beytrag
zum
ersten Theile der Abhandlung
zu Seite 73. b)

Von der Zergliederung und engen Nachahmung eines Satzes.

Alle einer engen Nachahmung fähigen Sätze lassen auch eine Zergliederung zu, nicht aber umgekehrt, zumal wenn sie etwas lang sind. Man kann also die Nachahmung, wenn sie nicht gar zu frey und unvollständig seyn soll, entweder nur bey ganz kurzen Sätzen gebrauchen, oder man muß sich vermittelst des Canons solche Sätze erfinden, wobey sie angeht, indem nicht jeder Einfall, den man, ohne vorläufig damit angestellte canonische Probe, niederschreibt, dazu geschickt ist. Hat man daher einen guten singbaren Gedanken, der sich aber zu der engen Nachahmung nicht bequemen will, so zergliedre man ihn, und versuche mit seinen zerlegten Theilen, was mit dem Ganzen nicht angeht. Wie dieses auf sehr verschiedne Art möglich sey, erhellt zur Genüge aus dem bey Fig. 1. Tab. LI. befindlichen Exempel. Bey a) findet man einen aus den fünf ersten Noten entsprungnen melodischen Gesang, der, so weit man es gut findet, fortgesetzt werden kann. Bey b) veranlaßt dieser Gang eine zweystimmige canonische Nach-

ahmung, die eine Verkehrung ad Octavam zuläßt. Die Gänge bey c) d) und e) entstehen aus den zwey letzten Tacten des Hauptsatzes, und bey f) werden die vier letzten Noten desselben in einer engen canonischen Nachahmung durchgeführt.

Die Veränderung bey g) entspringt wieder aus dem Anfange, und ist in einer galanten Fuge vortreflich. Bey h) und i) gründen sich die Oberstimmen auf den Anfang, und im Basse ist ihnen eine aus dem letzten Theile des Satzes entspringende Melodie entgegengesetzt. Bey k) findet sich eine ordentliche enge Nachahmung des ganzen Satzes zwischen der obersten und tiefsten Stimme, und die mittelste zergliedert denselben dagegen.

Die Figur bey l) entsteht aus dem zweyten Tact, und die bey m) aus den letzten Noten desselben und der Hälfte des folgenden, und kann auf diese Art noch weiter canonisch fortgeführt werden. Bey n) ist eine mit der engen Nachahmung verbundne Zergliederung der mittelsten Theile des Hauptsatzes. Bey o) werden wieder zwey Theile mit einander verbunden.

Bey p) machen die obersten Stimmen eine freye Nachahmung in der Gegenbewegung über den schon bekannten Gang, und der Baß dazu entsteht aus der Vergrößerung, da die anhebenden Achttheile zu Viertheilen gemacht, aber dabey in andere Tacttheile versetzt werden. Bey q) ist der ganze Hauptsatz im Basse, die Oberstimmen aber nehmen nur einen Theil davon, und arbeiten ihn unter sich durch.

Bey r) findet sich der schon bekannte Gang vierstimmig in entgegengesetzter Bewegung. Bey s) nimmt der Baß den letzten Theil des Satzes in der Gegenbewegung; die oberste Stimme modulirt dagegen nach Anleitung der Anfangsnoten des Satzes, und die mittelste nimmt ihre Melodie aus der letzten Hälfte des zweyten Tactes her. Die canonische Nachahmung bey t) entspringt aus dem dritten Tacte. Bey u) hat der Baß den Satz wieder ganz, und die Gegenharmonieen in den obersten Stimmen fließen aus den verschiednen Theilen desselben.

Bey x) giebt der dritte Tact und die Hälfte des vorhergehenden die Materie zur Zergliederung her. Hierbey kommt der Contrapunkt ad Octavam in Betracht, in welchem die eine Hälfte dieser Figur gegen die andere steht. Die Zerfällung bey y) ist über den schon öfters vorgekommenen Gang aus dem zweyten und dritten Tact, und die bey z) entspringt ebenfalls daraus.

Nach diesem Exempel in der Zergliederung sehe man das Tab. LII. und in den folgenden beiden Tabellen befindliche Exempel in der engen Nachahmung an. Man wird es in allerley Entfernungen und Intervallen, in der widrigen und vermischten Bewegung, in Arsi und Thesi, in allerhand Arten der Verkleinerung u. s. w. zusammengebracht finden. Wenn

verschiedne Figuren darunter etwas leer sind, so sind sie auch nicht dazu gemacht, daß sie so schlechtweg zweystimmig ausgeübt werden sollen. Hier zeigt man nur die Möglichkeit der verschiednen Arten von enger Nachahmung an einem Satze, und da können diejenigen, die zweystimmig allein nicht klingen würden, durch den Zusatz einer oder mehrerer Nebenstimmen, drey- oder vierstimmig gemacht werden. Nach Anleitung dieser beiden Exempel kann man sein Glück an andern Sätzen versuchen.

Zu Seite 85.

Zu den in der Folge daselbst angeführten und zergliederten zweystimmigen Doppelfugen kann man die in diesem zweyten Theile Tab. LIX. und LX. befindliche noch deswegen hinzufügen, weil die zwey Hauptsätze darin noch auf andere Art, als dort, gehandhabt wurden, wie man aus folgenden Anmerkungen darüber erkennt.

Nachdem der Baß das bey a) angehobne erste Thema vollendet, und der Diskant dasselbe bey b) ergriffen, tritt bey c) im Basse das zweyte Thema ein, welches, wie der Augenschein giebt, in solchen Intervallen gegen das erste fortgeht, daß es nicht nur eine Verkehrung ad Octavam, sondern auch ad Duodecimam zulassen kann. Hier sollte nun sogleich der Beweis mittelst der Verwechslung der Sätze in den Stimmen folgen. So aber wird zuvörderst bey d) und e) ein Zwischensatz, und bey f) und g) eine aus dem ersten Thema vermittelst der Zergliederung gezogne Melodie in einer canonischen Nachahmung in der Octave eingeführt, und nachdem dieser Canon bey h) und i) in eine andere Tonart versetzt, und ihm ein kleiner Anhang beygefügt worden, um die Harmonie in A moll zurückzuführen, so lassen sich bey k) und l) die beiden Sätze wiederum, aber noch einmal in ihrer vorigen Stellung, doch kurz darauf bey m) und n) in der Evolution ad Octavam hören.

Dieser Wiederhohlung der Fuge folgt bey o) und p) ein aus der Melodie der beiden Sätze gezogner Canon in der Unterquinte, welcher bey q) und r) mit der Einführung der bey d) und e) gedachten Zwischensätze ad Octavam abgelöst wird, worauf bey s) und t) u) und v) der vorher bey f) g) h) und i) bemerkte Canon, und zwar ebenfalls ad Octavam, in einer versetzten Tonart zum Vorschein kommt.

Nun tritt bey w) wieder das erste Thema ein. Anstatt aber von seinem Gegensatze begleitet zu werden, bekommt es einen Theil von den schon zweymal angeführten Zwischensätzen bey x) zur Harmonie, woraus erhellt, daß diese Zwischensätze nicht von ohngefähr in die Fuge gerathen, indem sie als bloße Nebengedanken so beschaffen sind, daß sie mit den Hauptgedanken sich dennoch verbinden lassen.

Sobald hierauf der Baß bey y) den ersten Satz wieder angehoben, folgt ihm der Diskant ein Viertheil später und also in der engen Nachahmung bey z) mit demselben nach. Da aber die Harmonie nicht erlaubt, das ganze Thema auf diese Art zu vollführen, so läßt der Diskant eine einzige Achttheilnote davon fahren, um den übrigen Theil noch enger zu fassen. Dieses geschieht bey bb), ein Verfahren, aus welchem ein Canon per Thesin et Arsin und zwar um ein Achttheil später entsteht, wie man aus der Vergleichung des Basses bey aa) mit dem Diskant bey bb) erkennt. Bey cc) und dd) ist die aufeinanderfolgende widrige Bewegung desjenigen Theils von dem einen Satze zu merken, womit der chromatische Theil des andern begleitet wird.

So wie vorher bey w) und x) das erste Thema mit einem Zwischensatze verbunden wurde, so geschieht dieses jetzt bey ee) und ff) mit dem zweyten Thema, und noch einmal sogleich darauf bey gg) und hh) mit verwechselten Stimmen, indem die Sätze ad Quartam oder Undecimam zu stehen kommen.

Bey ii) und kk) werden nun die beiden Hauptsätze, (wiewohl der erste Theil des ersten bey ii) wegblieb) wiederum vereint, und bey ll) und mm) noch einmal, und zwar ganz. Hier an diesem lezten Orte stehen sie nunmehr ad Duodecimam, indem die Terzen wieder zu Terzen und nicht wie an den andern Orten, wo die Sätze ad Octavam standen, zu Sexten werden.

Wenn sich nun die beiden Themas noch einmal in ihrem ganzen Umfange bey nn) und oo) hören lassen, so kommt bey pp) und qq) der schon oben angeführte Canon in der engen Nachahmung, wiewohl in einer andern Tonart, nochmals zum Vorschein, und abermals bey rr) und ss), jedoch ad Octavam.

So wie dieser Canon aus dem ersten Satze entsprang, so entsteht bey tt) und uu) ein neuer aus dem zweyten Satze, und wird unmittelbar darauf bey ww) und xx) ad Octavam versetzt, worauf nach einer verkürzten engen Nachahmung des ersten Satzes bey yy) und zz) dieses Duo schließt.

Ende.

Exempel

in LVII und LX Kupfertafeln

zur

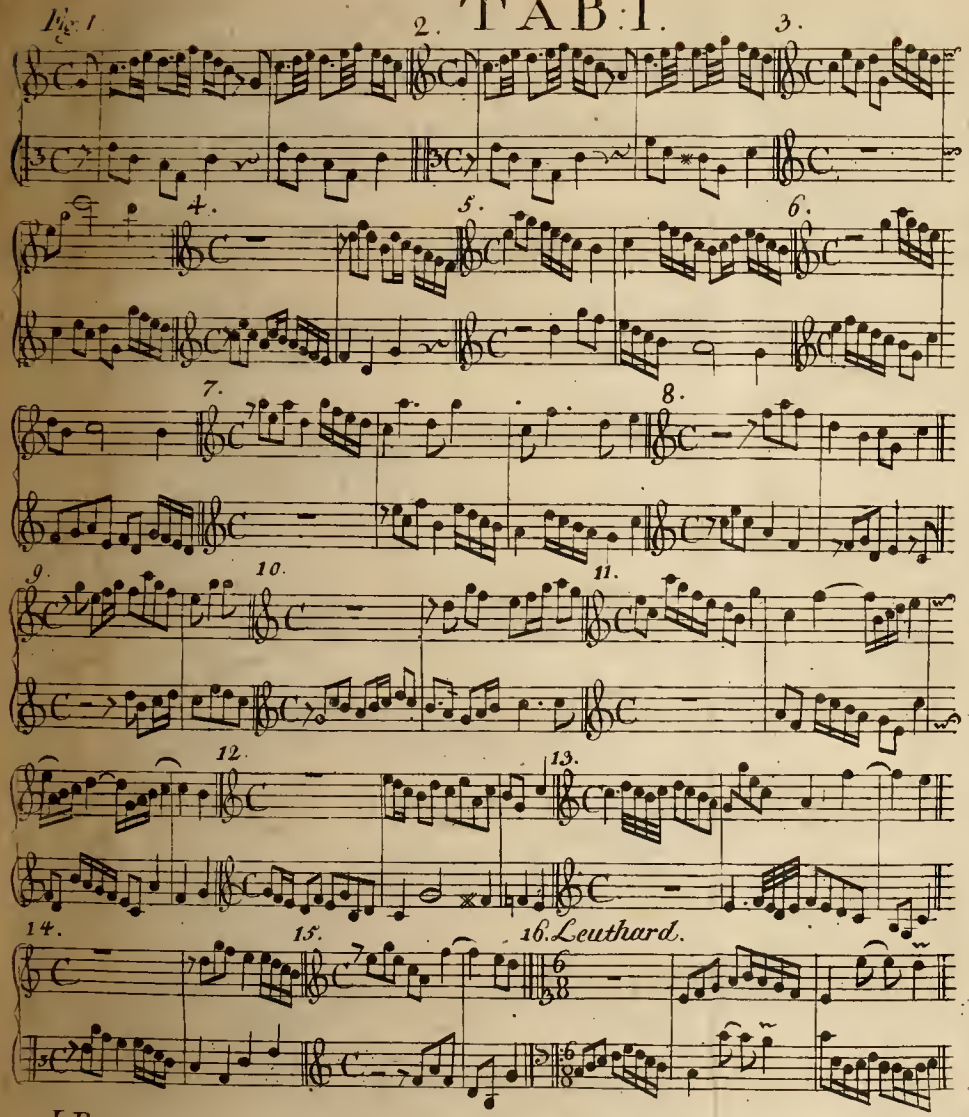
Abhandlung von der Fuge

von

F. W. MARPURG.

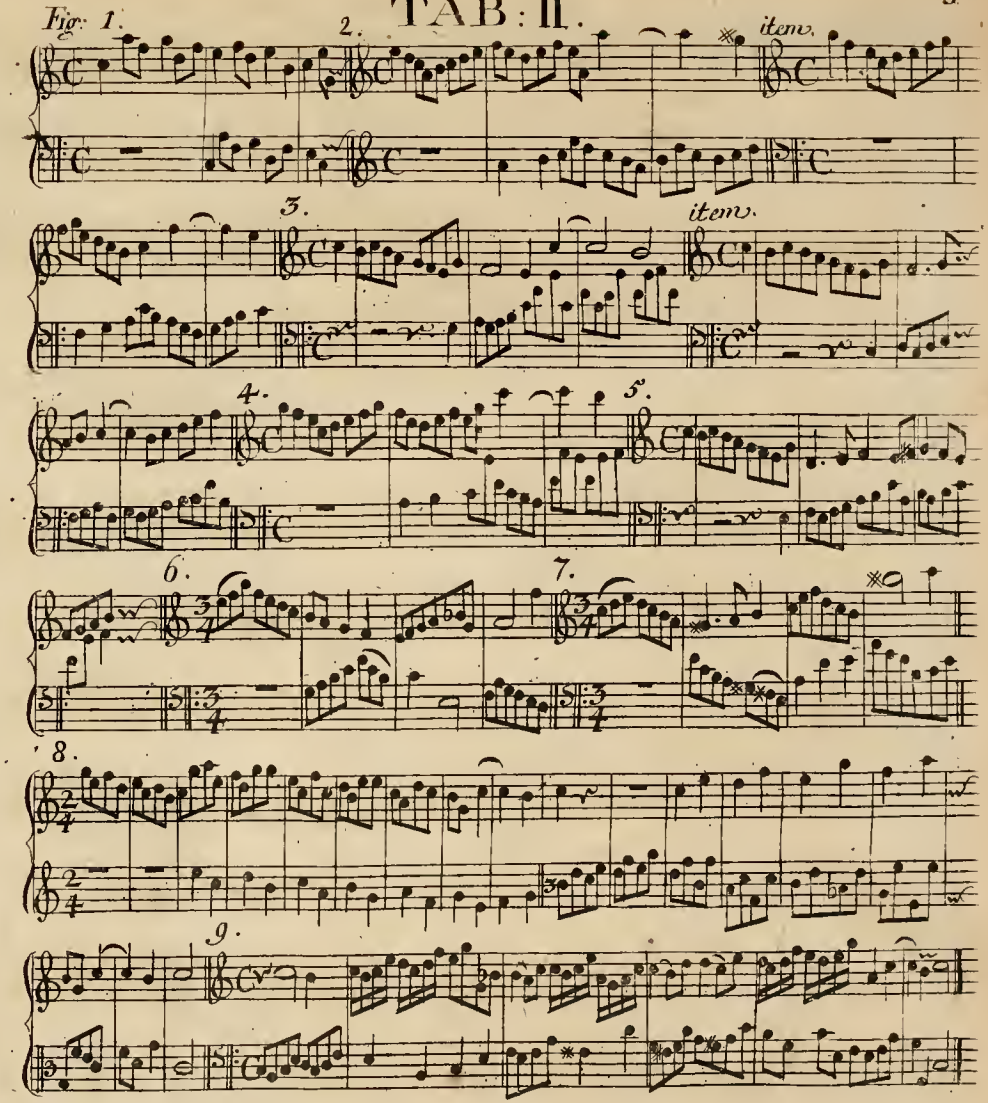
LEIPZIG,
bei C. F. Peters.
(Bureau de Musique.)

TAB: I.



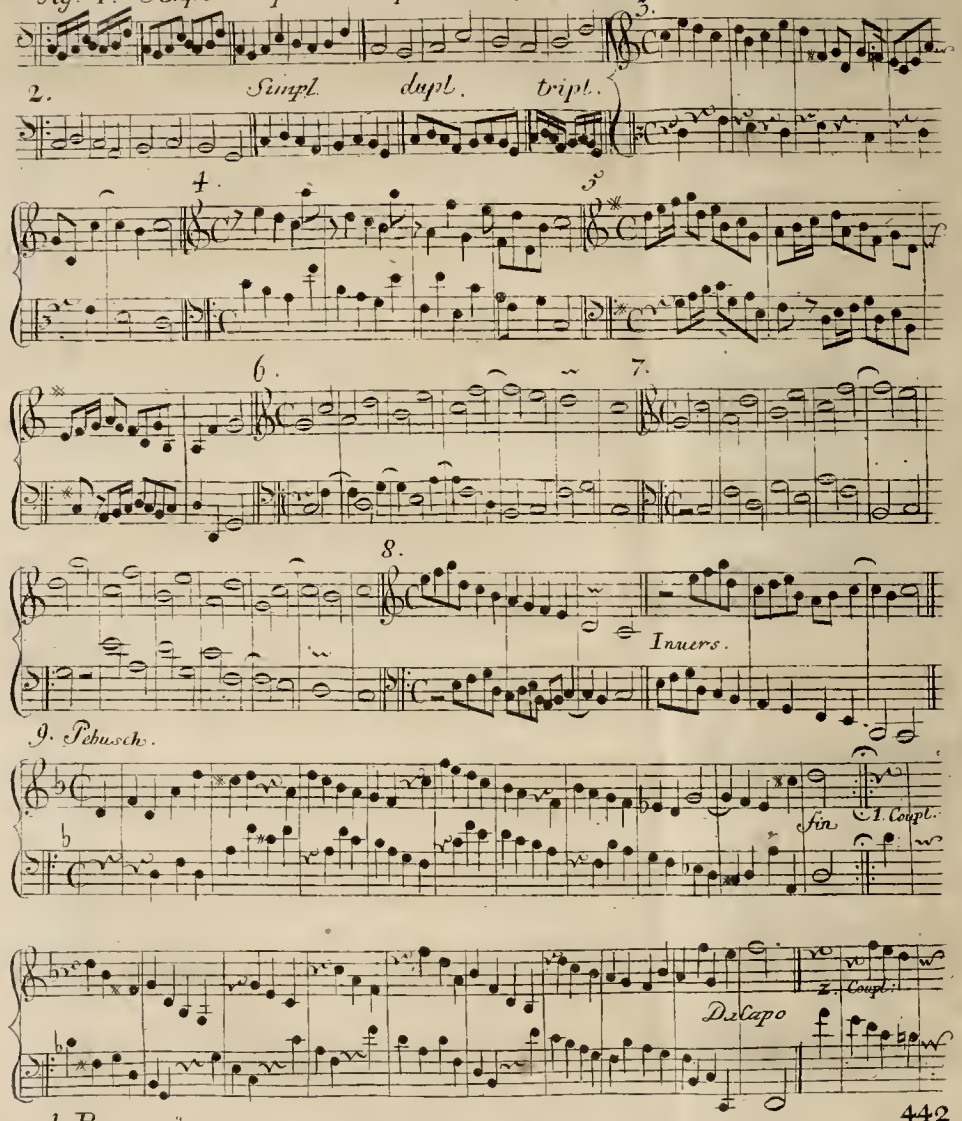
I. Pars.

TAB: II.



TAB: III. Theil.

Fig. 1. Simpl. dupl. tripl.



TAB: IV.

Continuat.

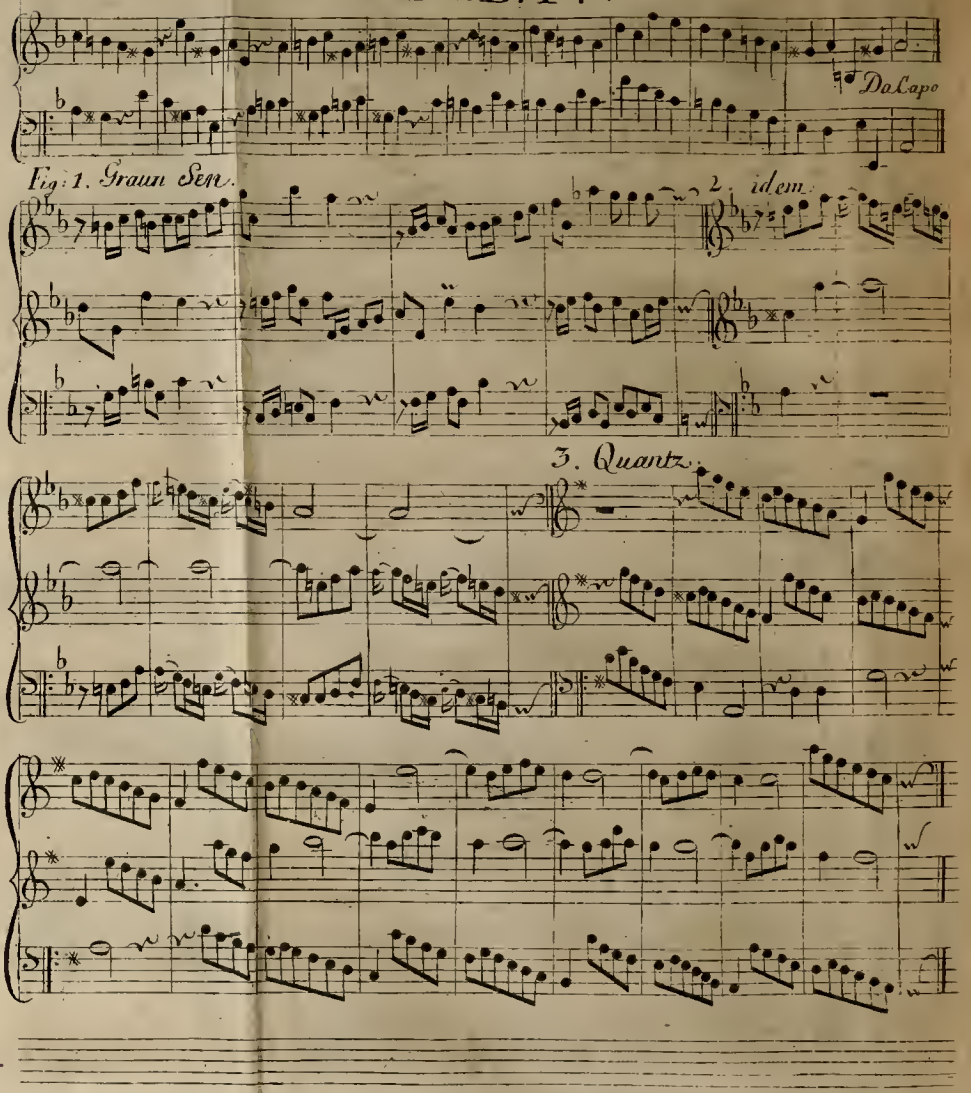
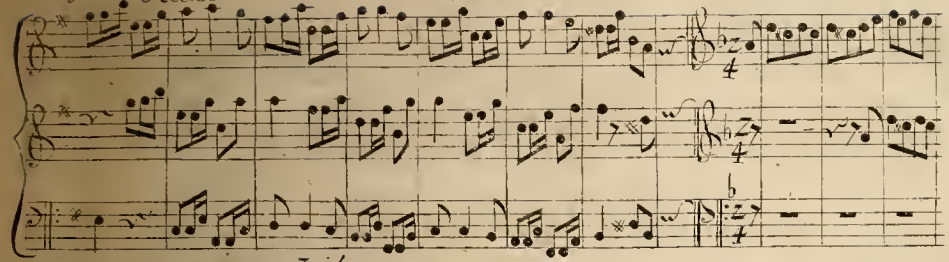


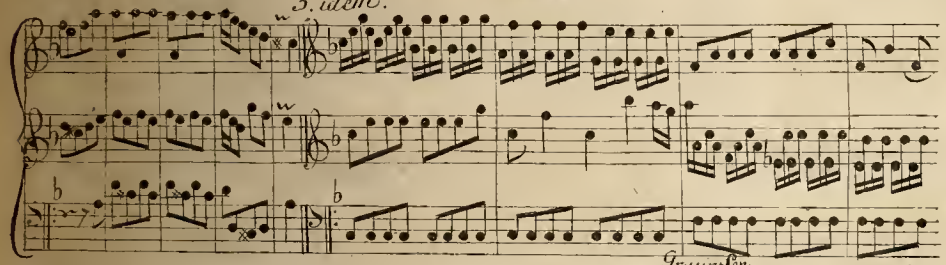
Fig 1. Riedt.

TAB: V.

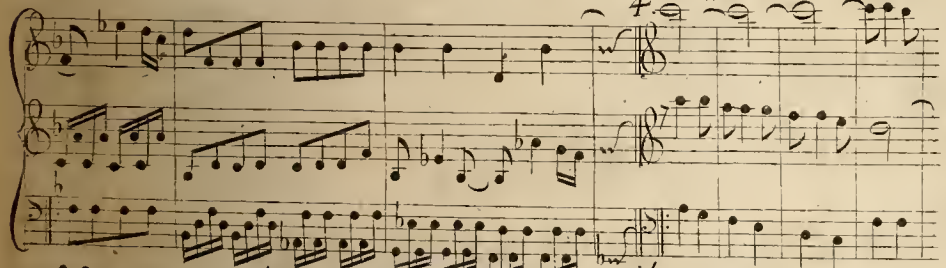
2. Leclair.



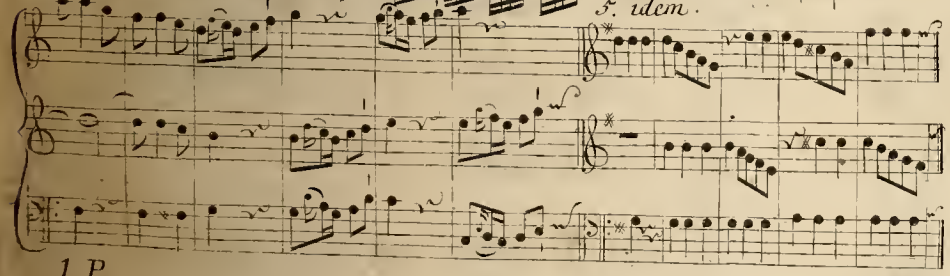
3. idem.



4. Graunen.



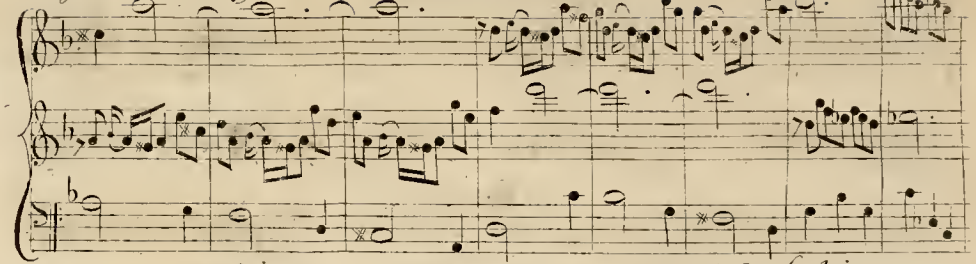
5. idem.



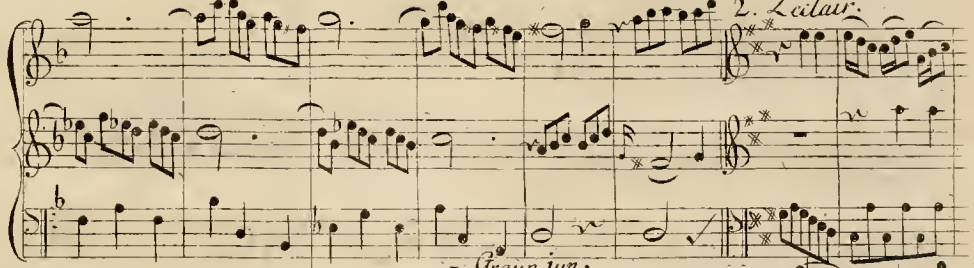
1. P.

Fig 1. Graun jun.

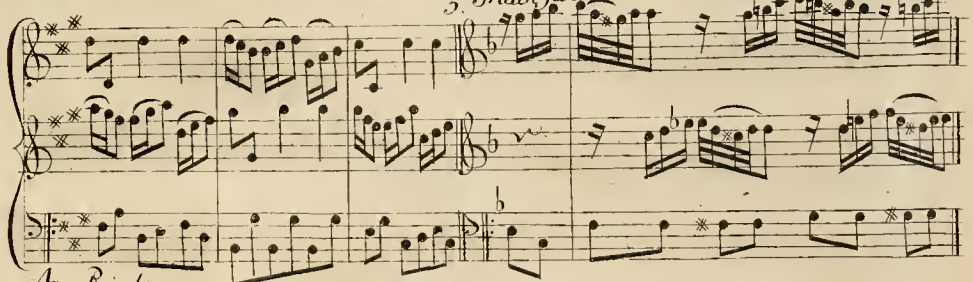
TAB: VI.



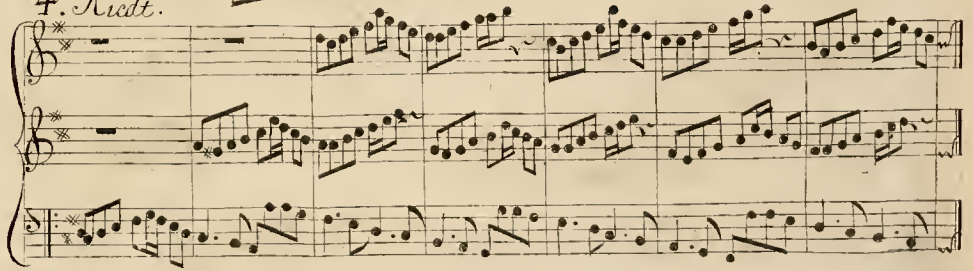
2. Leclair.



3. Graun jun.

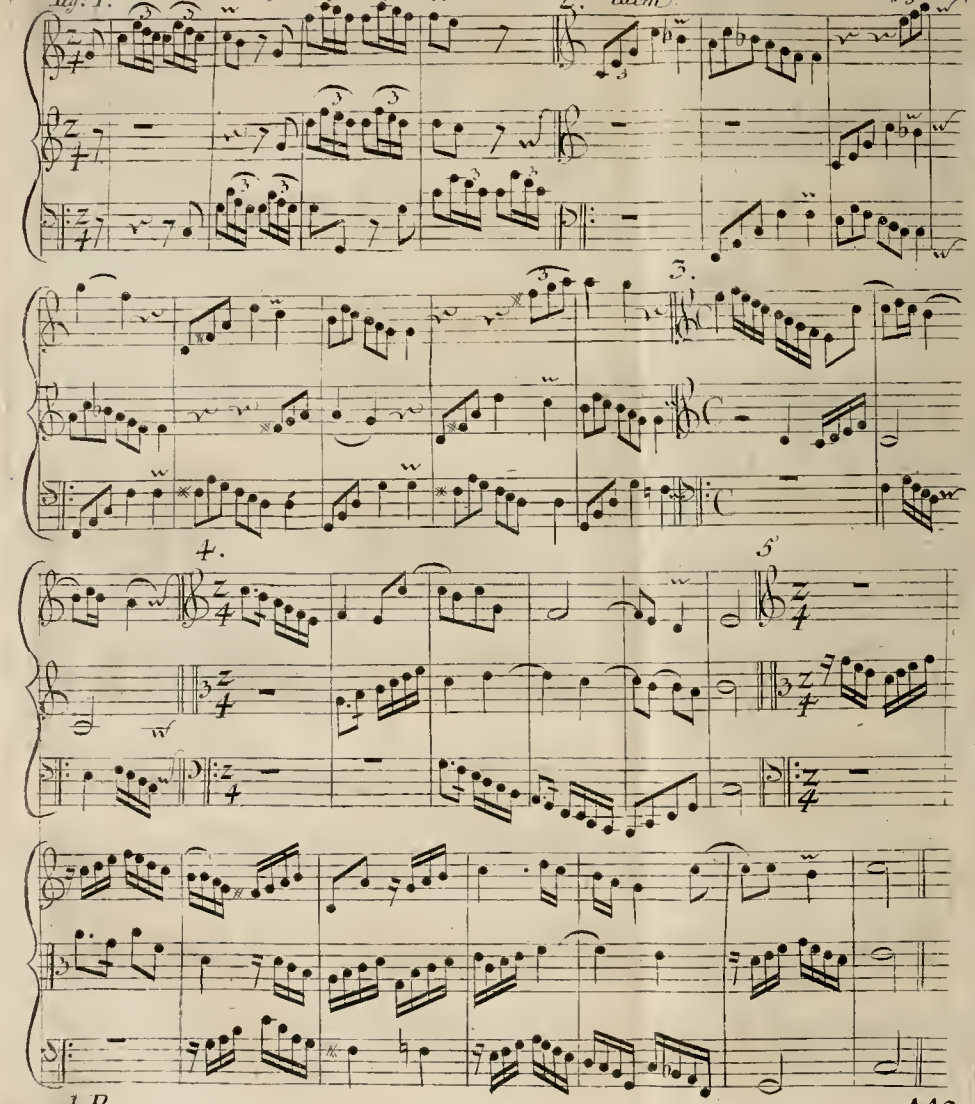


4. Riedt.



TAB: VII.

Fig: 1. Leuthard. 2. idem. 3. 4. 5



1.P.

442

TAB: VIII.

Fig. 1. Leuthard. 2. idem. 3.

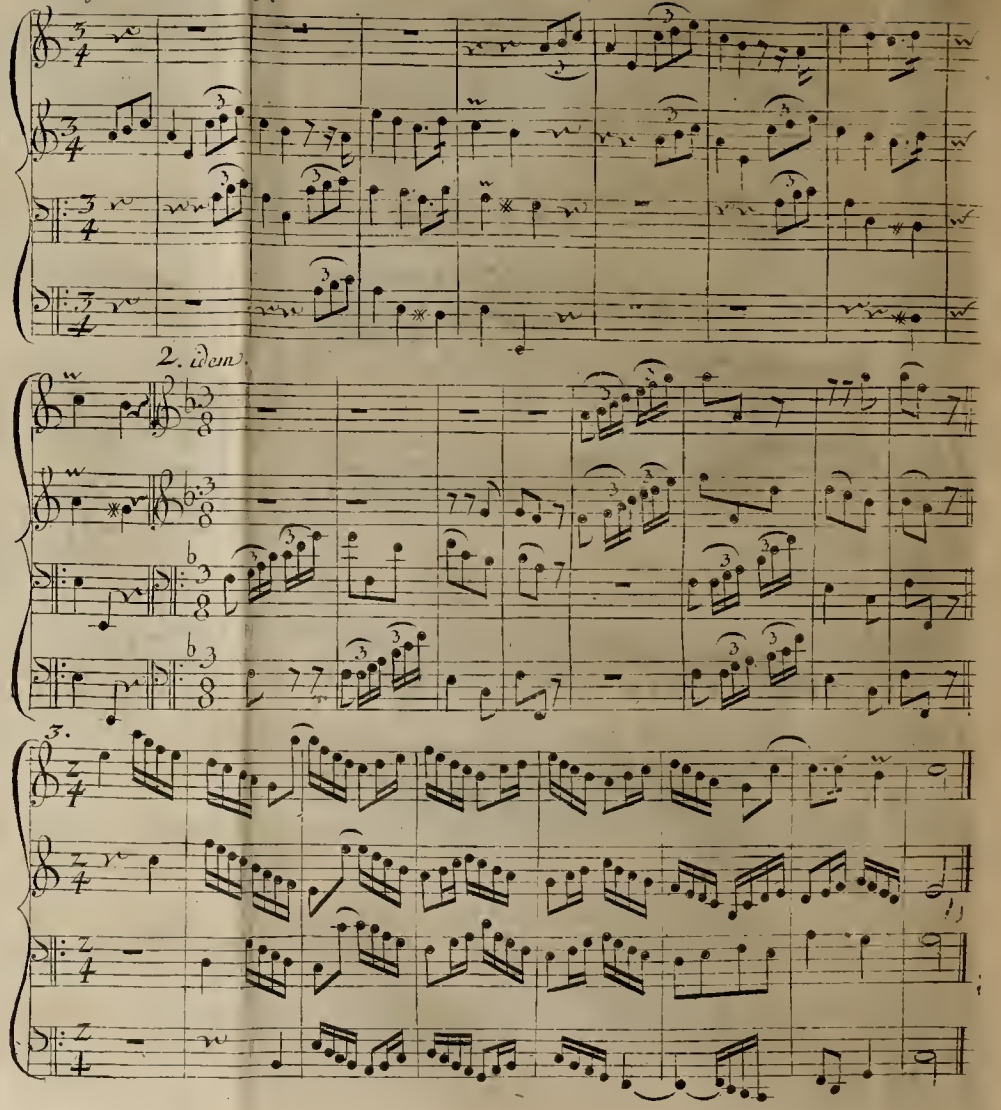


Fig. 1.

TAB. IX.

2.

3. Schafrath.

4.

5.

6.

1. P.

Fig. 1. Bach. Comes

TAB. X.

2. Eberlin.

Dux

3. Bach.

4. Muffat.

5. Idem.

TAB: XI.

Fig: 1. Bach.

2. idem.

3. Muffat.

4. Bach.

5. Janitsch.

1. P.

TAB: XII.

Fig: 1. Bach.

2. Händel.

3. Muffat.

4. Graupner.

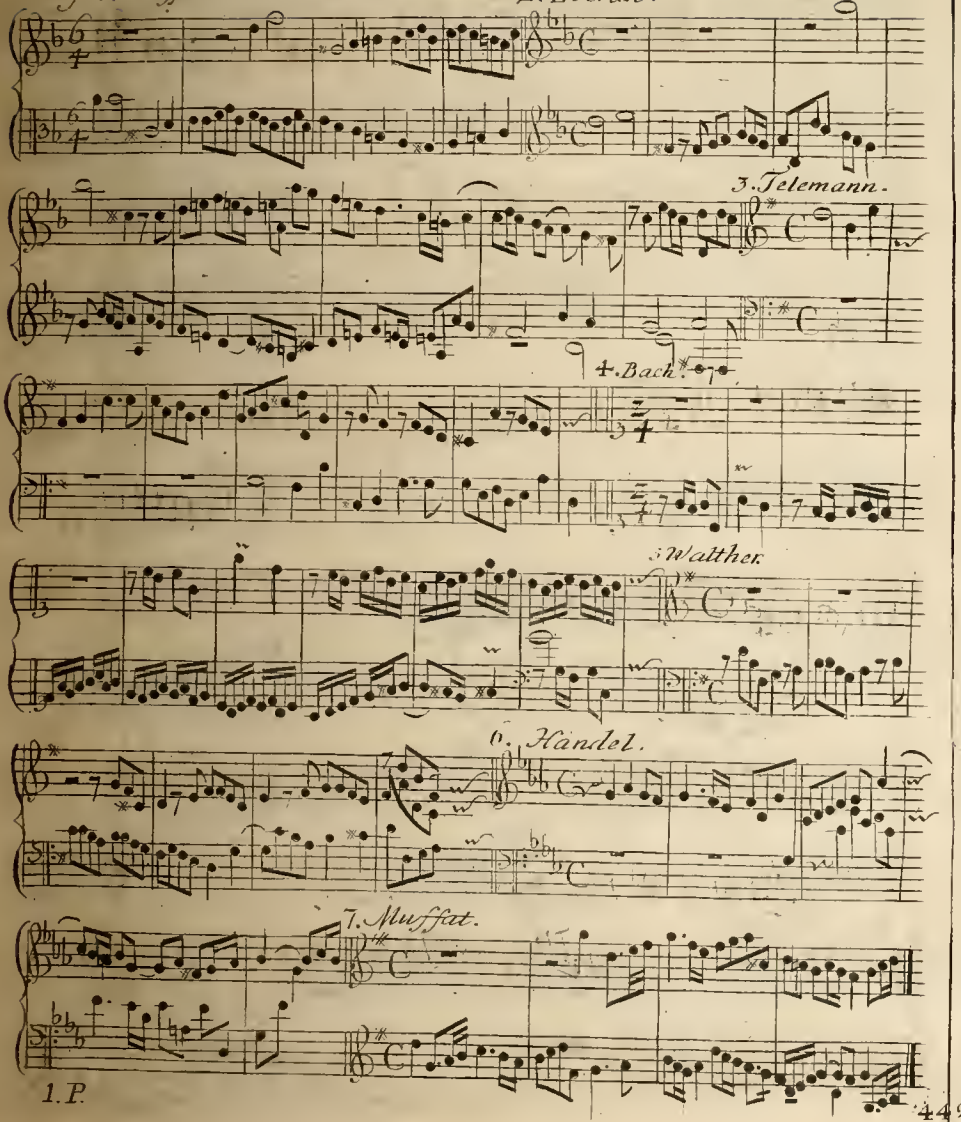
5. Muffat.

6. idem.

7. idem.

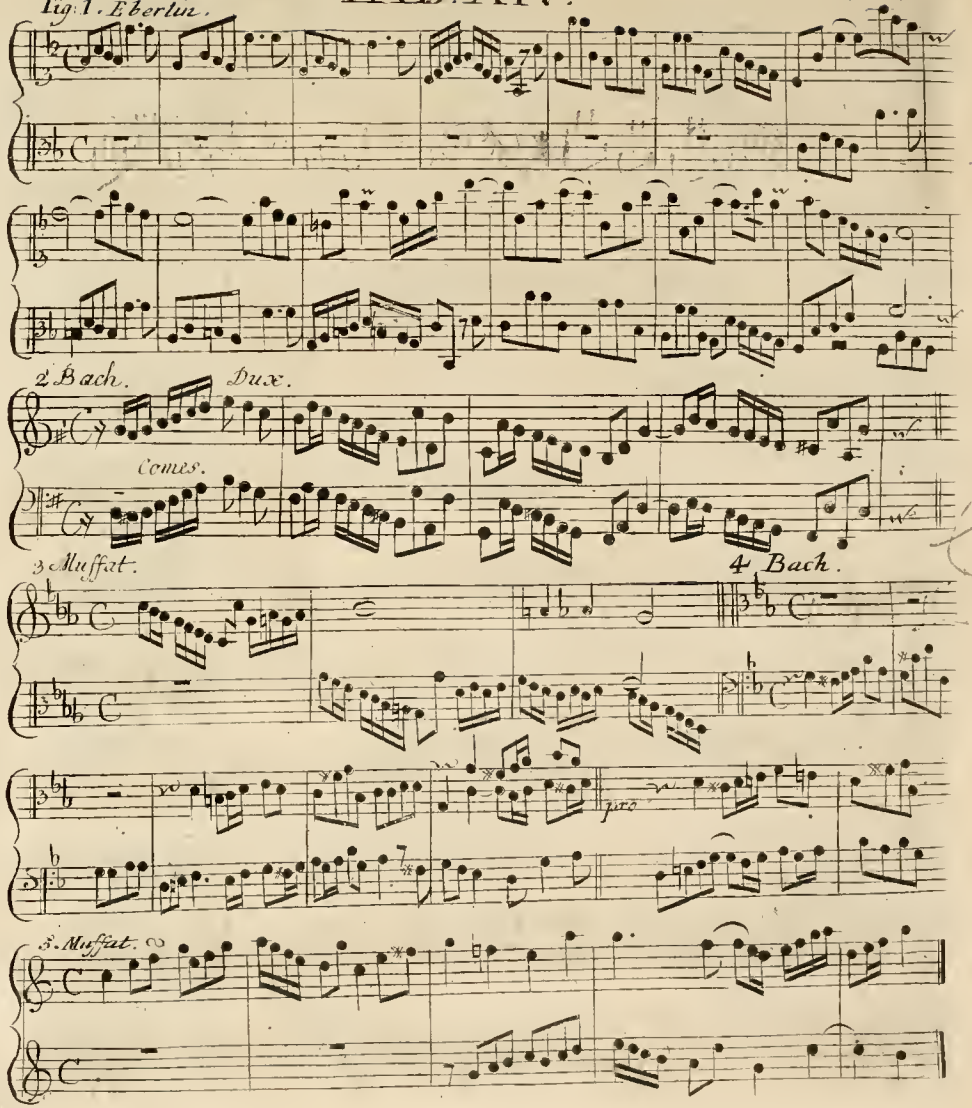
TAB: XIII.

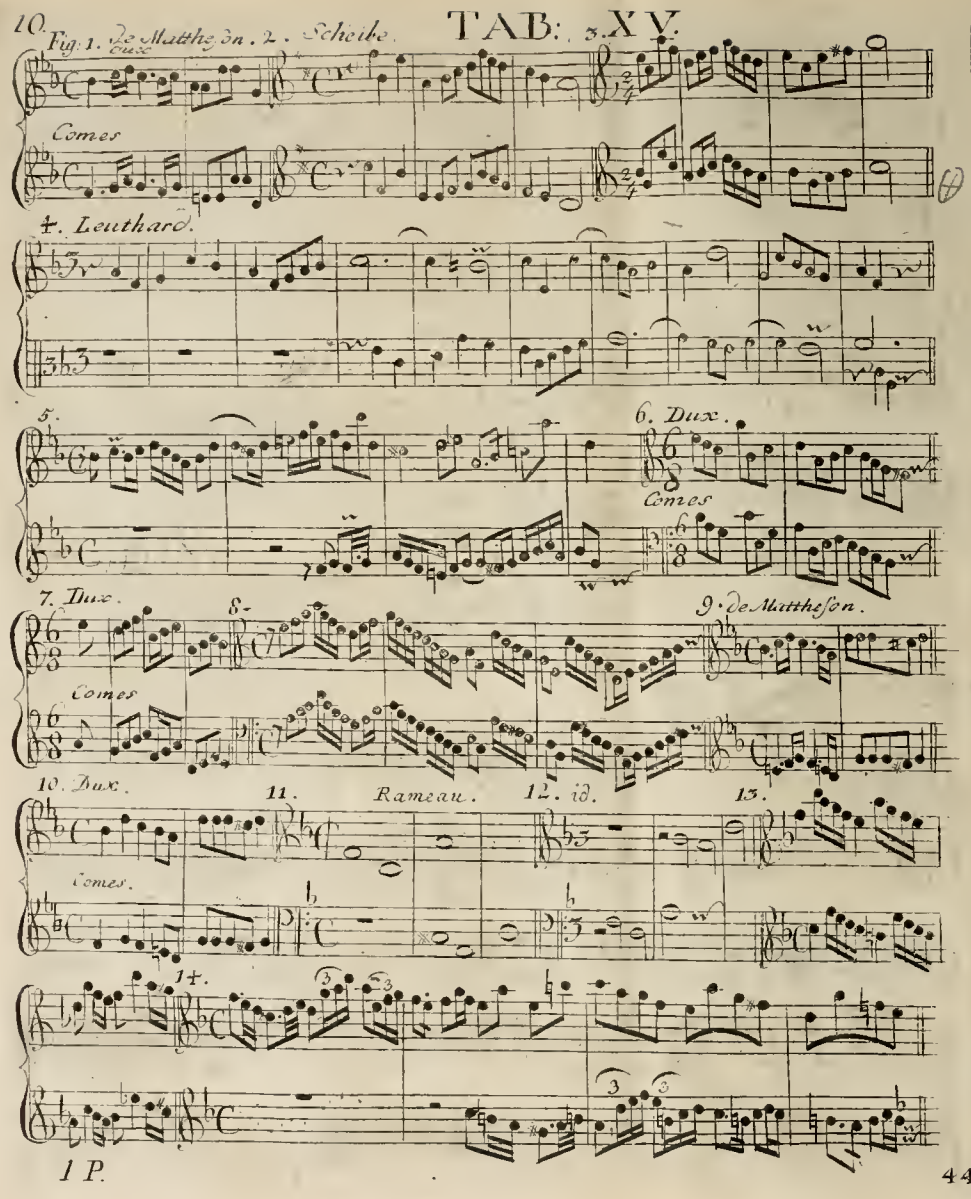
Fig: 1. Muffat.



TAB. XIV.

Fig: 1. Eberlin.




10.
TAB: XV.
Fig: 1. de Mattheson. 2. Scheibe. 3.
Comes
4. Leuthard.
5.
6. Dux.
Comes
7. Dux.
8.
9. de Mattheson.
Comes
10. Dux.
11.
Rameau.
12. id.
13.
Comes.
14.
1 P.

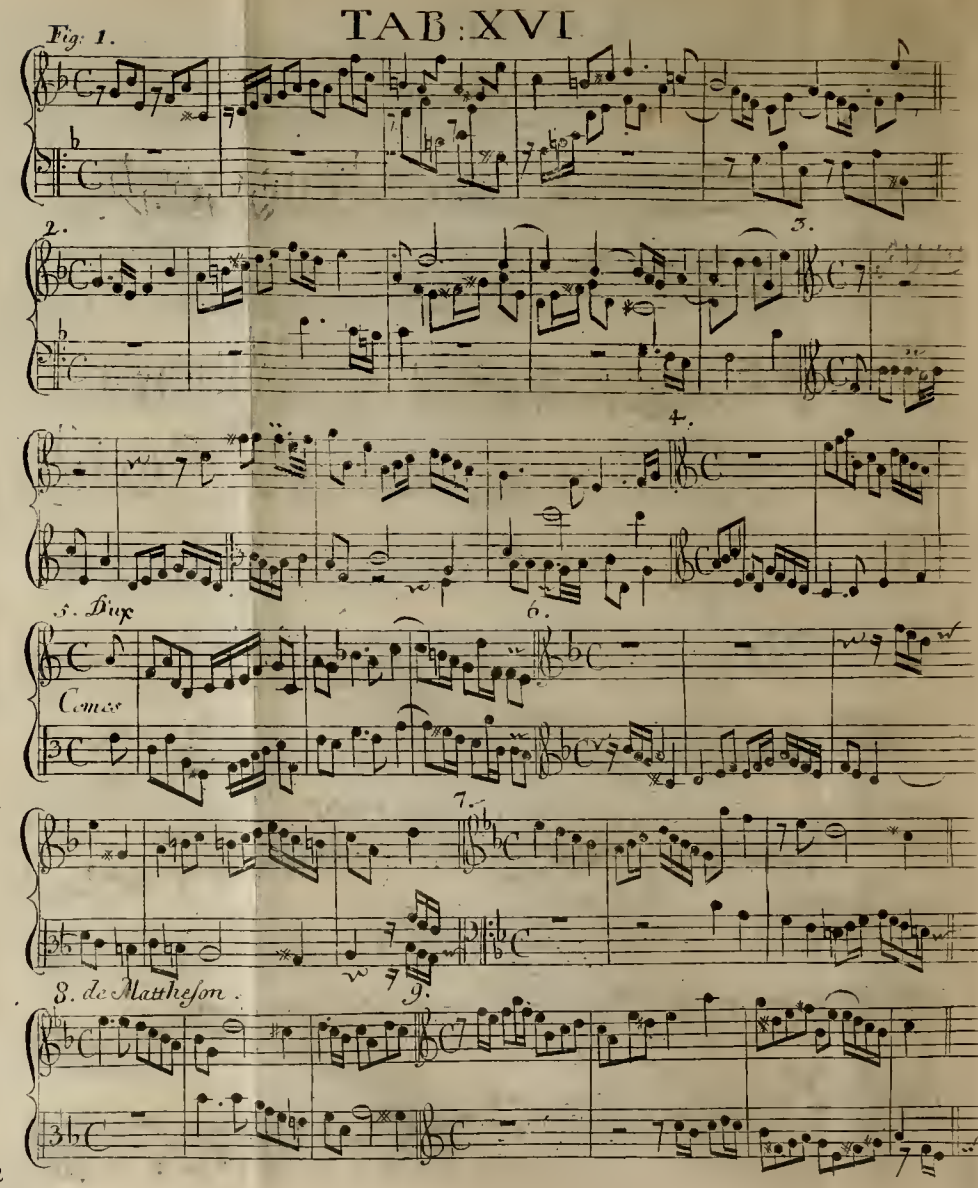

TAB: XVI
Fig: 1.
2.
3.
4.
5. Dux
6.
Comes
7.
8. de Mattheson.
9.

Fig. 1.

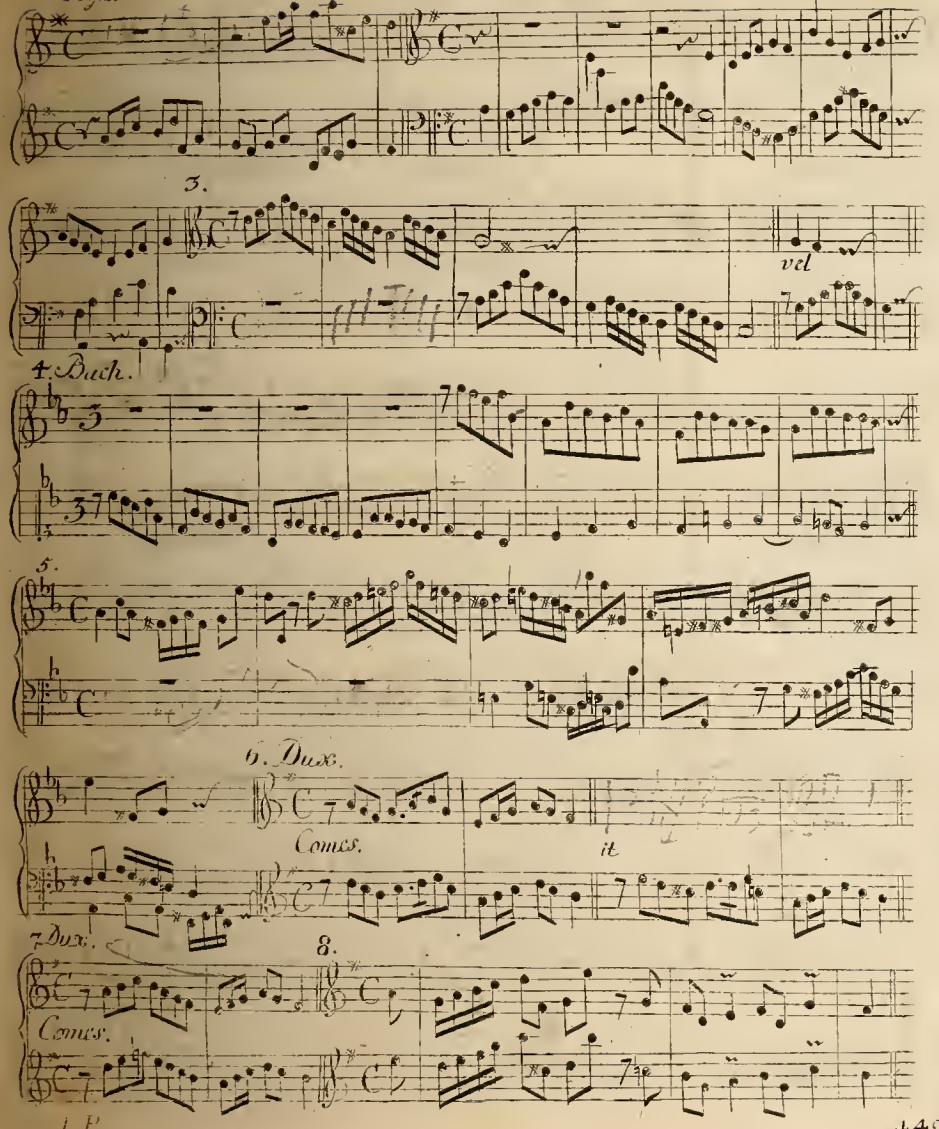
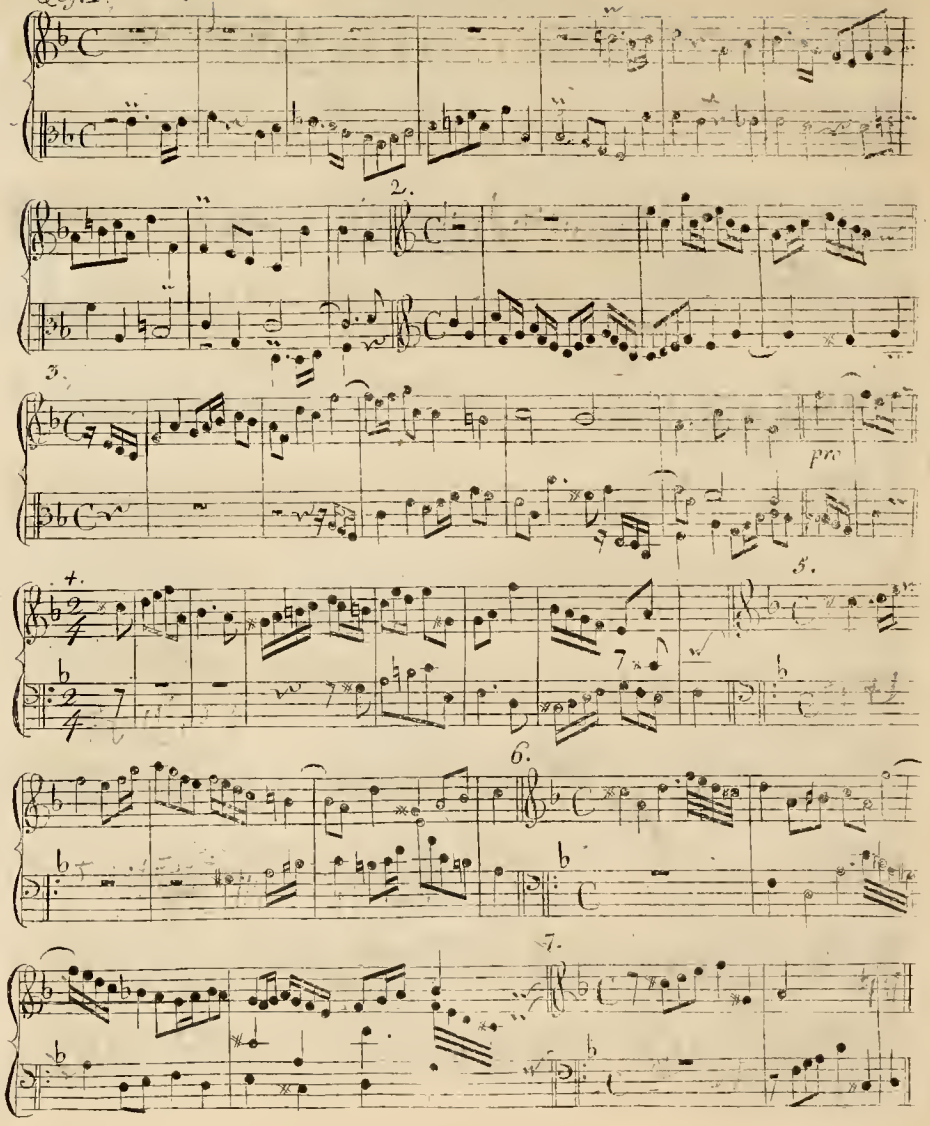
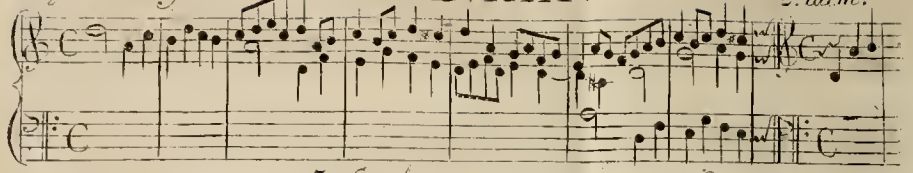


Fig. 1 Bach.

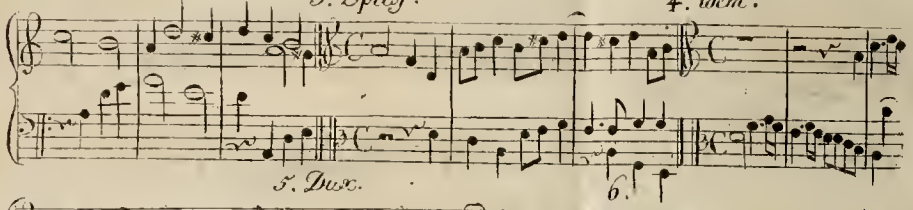


TAB: XIX.

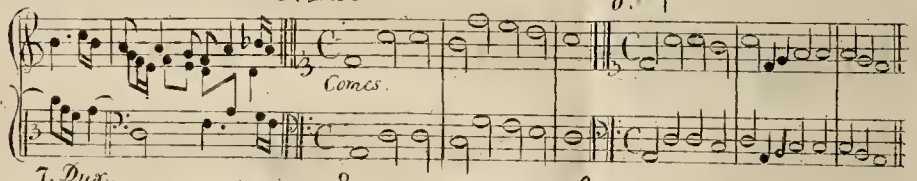
Fig 1. Anonym. 2. idem.



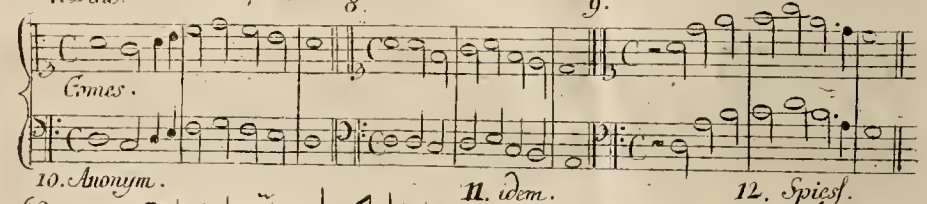
3. Spiesf. 4. idem.



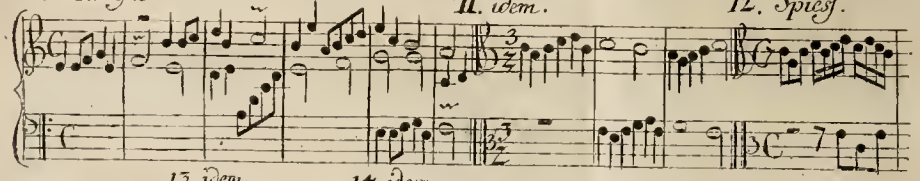
5. Dux. 6.



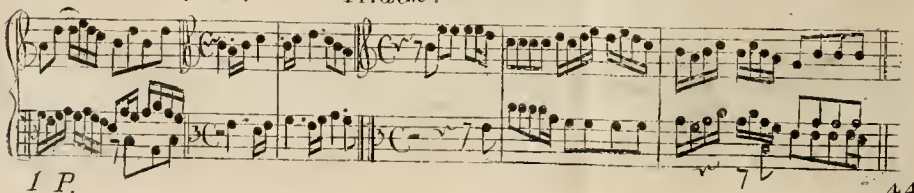
7. Dux. 8. 9.



10. Anonym. 11. idem. 12. Spiesf.



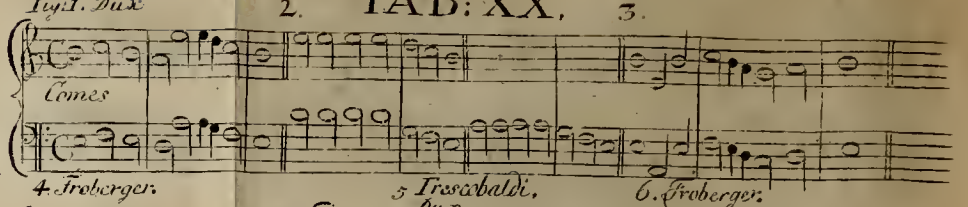
13. idem. 14. idem.



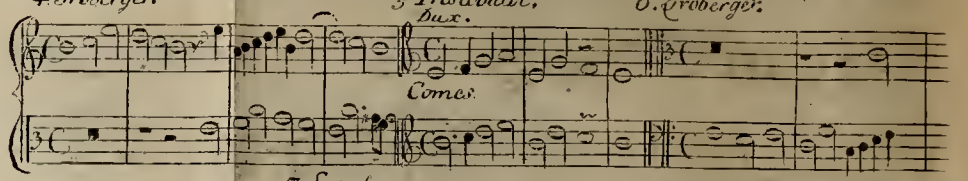
1 P.

TAB: XX.

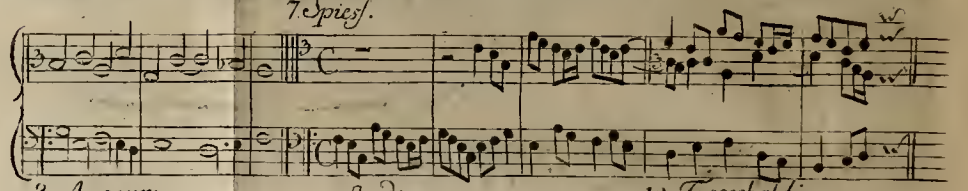
Fig 1. Dux 2. 3.



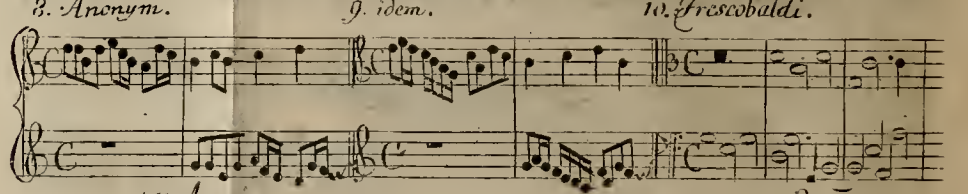
4. Froberger. 5. Frescobaldi. 6. Froberger.



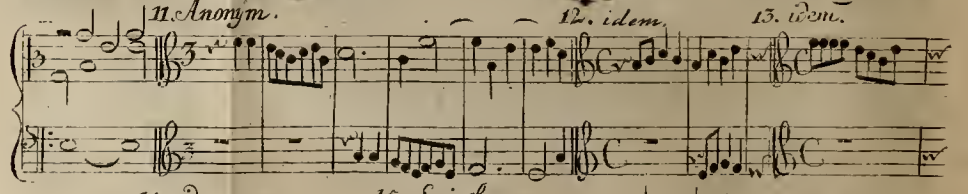
7. Spiesf.



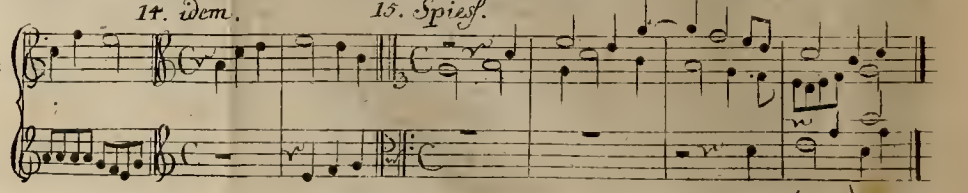
8. Anonym. 9. idem. 10. Frescobaldi.



11. Anonym. 12. idem. 13. idem.



14. idem. 15. Spiesf.



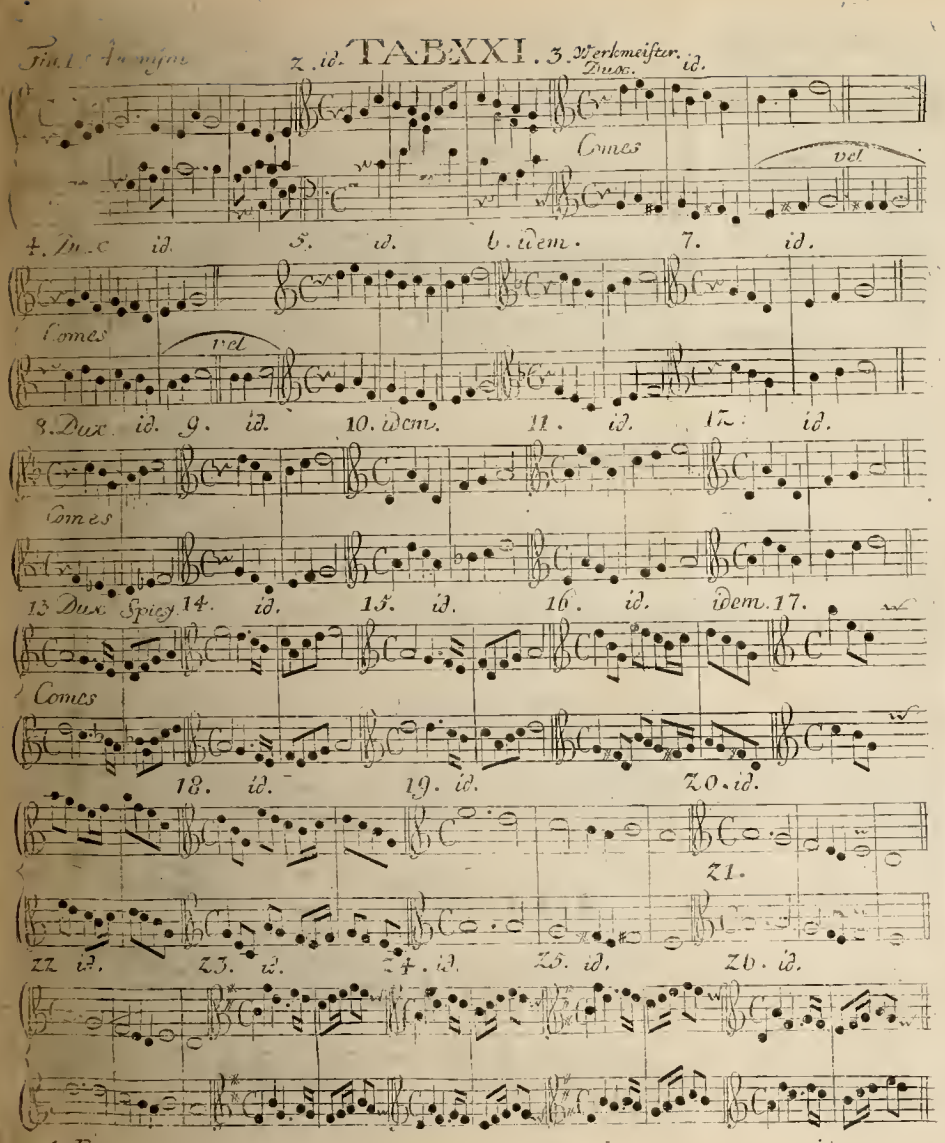


Fig. 1. Anonym. 2. id. TAB. XXI. 3. Werkmeister. Dux. id.

Comes vel

4. Dux id. 5. id. 6. idem. 7. id.

Comes vel

8. Dux id. 9. id. 10. idem. 11. id. 12. id.

Comes

13. Dux Spieg. 14. id. 15. id. 16. id. idem. 17.

Comes

18. id. 19. id. 20. id.

21.

22. id. 23. id. 24. id. 25. id. 26. id.

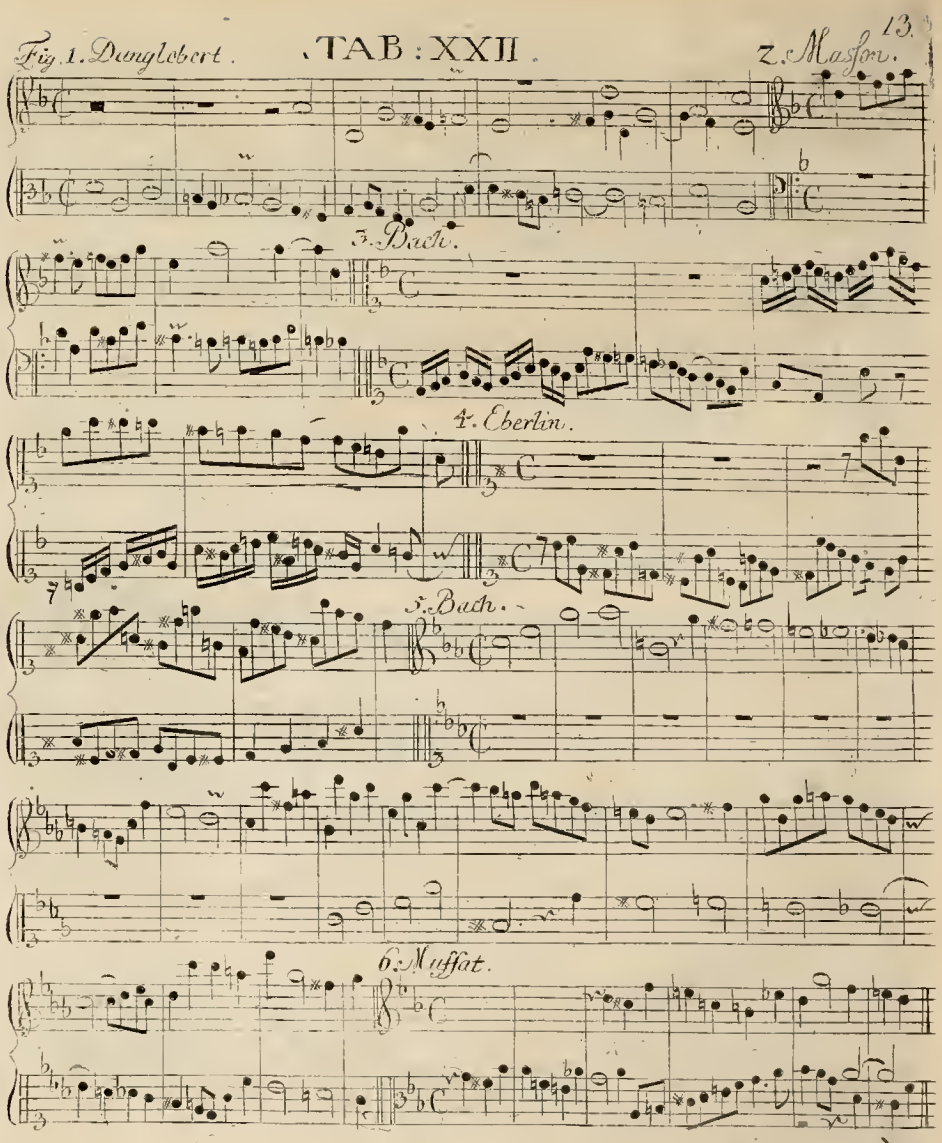


Fig. 1. Dunglebert. TAB: XXII. 2. Masson.

3. Bach.

4. Eberlin.

5. Bach.

6. Muffat.

Fig 1. Kirnberger. TAB XXIII 2. Muffat.

Dux

Comes

3. Kuhnau.

4. Fux.

5. Eberlin.

6. Kurtebusch.

7. Händel.

Kirnberger. Fig 1. TAB: XXIV. 2. Muffat.

3. Kuhnau.

4. Leuthard.

5. idem.

6.

7.

TAB. XXV.

Fig. 1. Telemann. Dux

Comes

2. Frescobaldi.

3. Bach.

4. idem. Dux

Comes

5. Fux.

6. idem.

7. idem.

8. Muffat.

TAB. 2. idem XXVI.

Fig. 1. Rameau.

3. idem. Dux

4. idem.

5. Luthard.

Comes

6.

7 Dux. de Mattheson.

8. id. Dux.

Comes.

9.

10. idem.

11. Dux.

12. Leuthard.

13.

14.

15.

Comes

16.

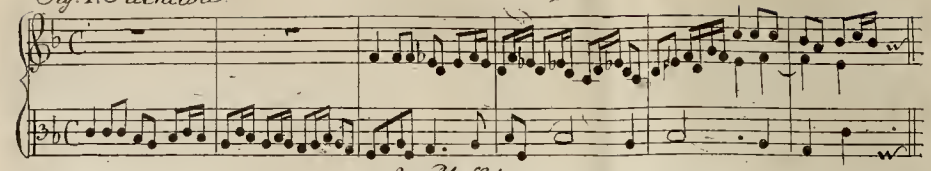
17.

18.

19. Battiferri.

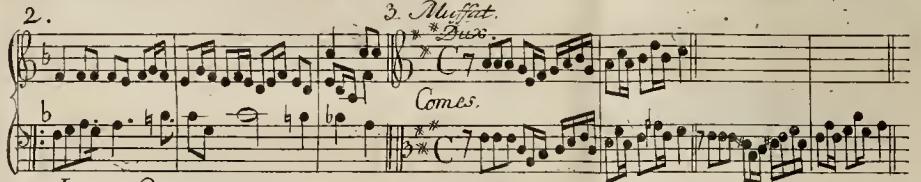
TAB: XXVII.

Fig. 1. Pachelbel.



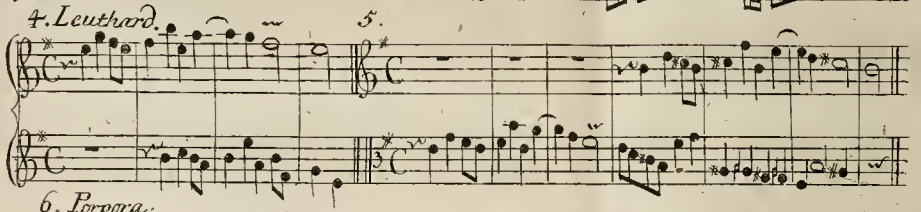
2.

3. Muffat.

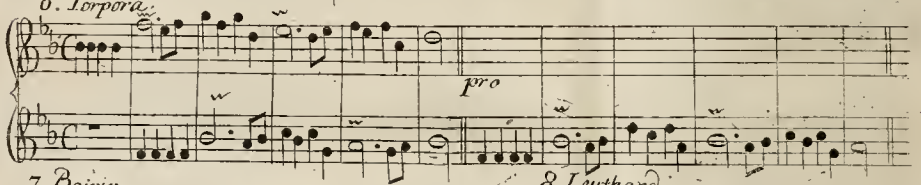


4. Leuthard.

5.

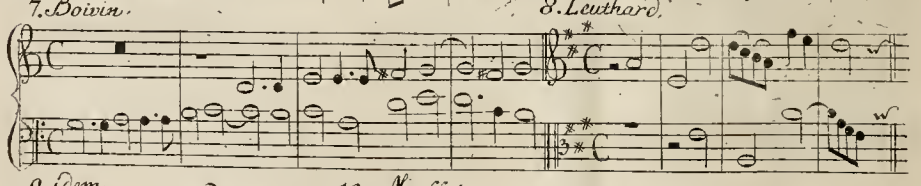


6. Porpora.



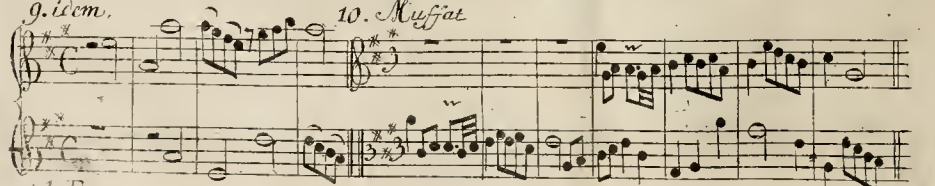
7. Boivin.

8. Leuthard.



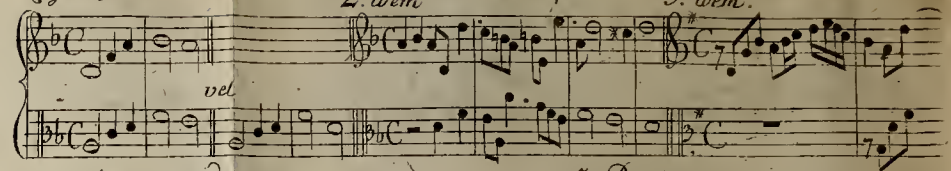
9. Idem.

10. Muffat.



TAB: XXVIII.

Fig. 1. Fux.

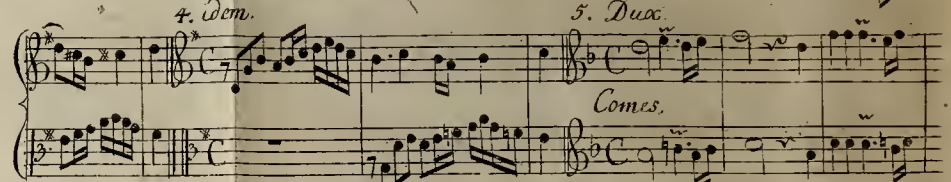


2. Idem.

3. Idem.

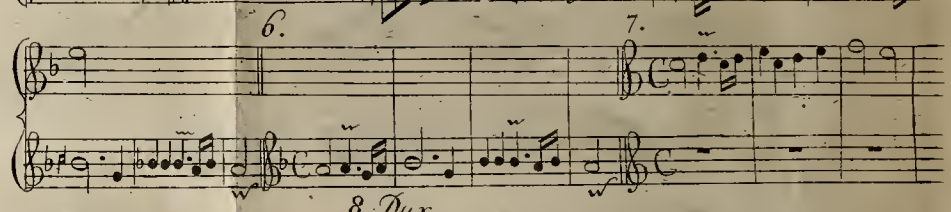
4. Idem.

5. Dux.

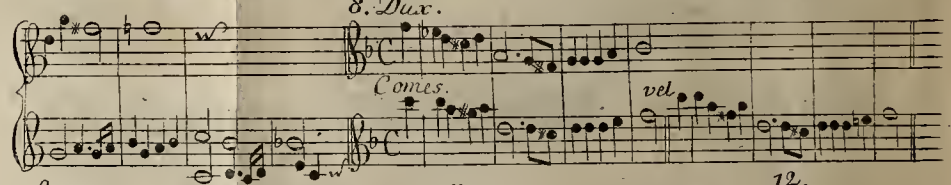


6.

7.



8. Dux.

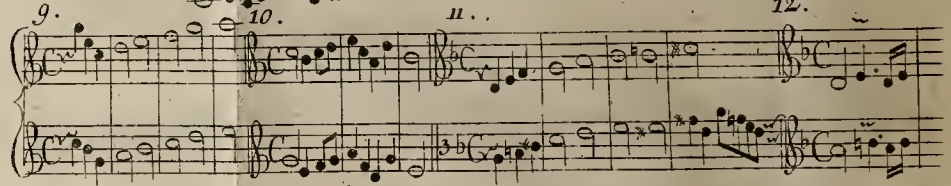


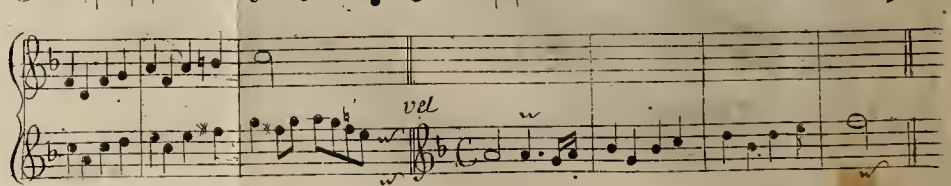
9.

10.

11.

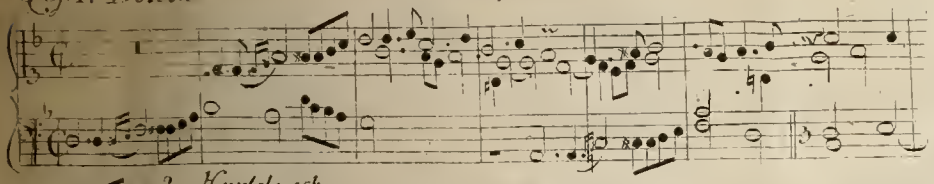
12.



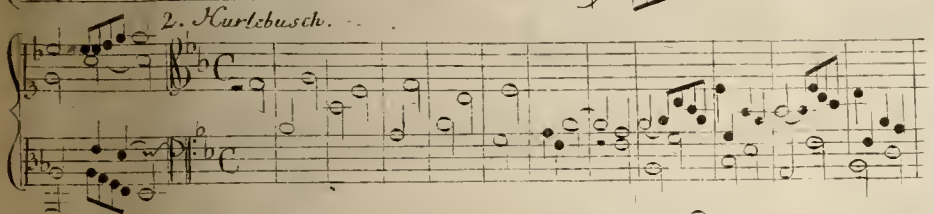


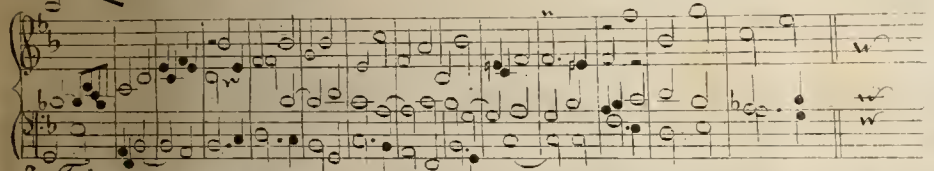
TAB: XXIX.

Fig. 1. Bouin

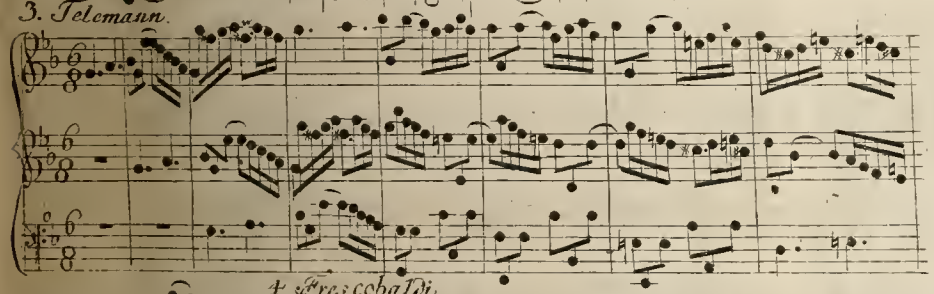


2. Kurtzbusch.

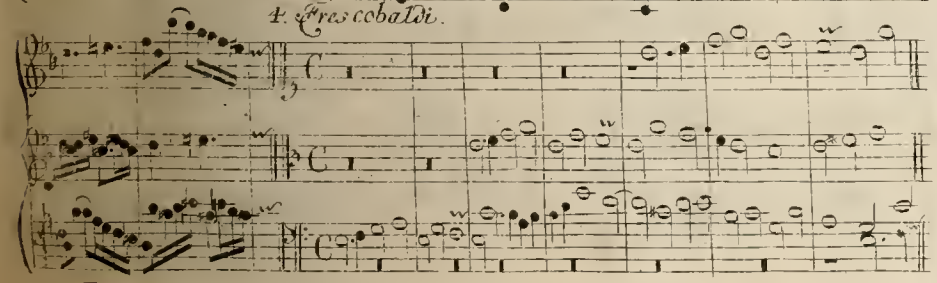




3. Telemann.



4. Frescobaldi.

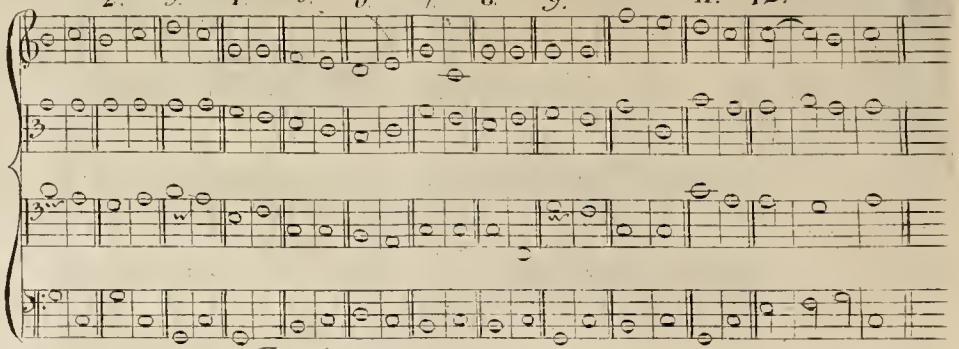


1 P.

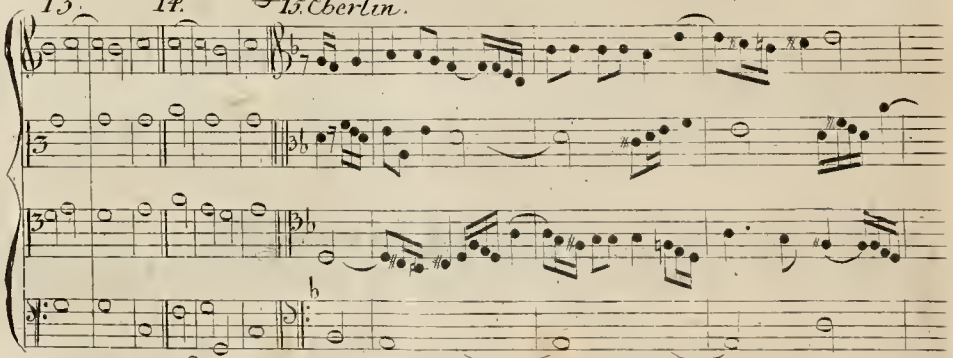
TAB: XXX.

Fig. 1.

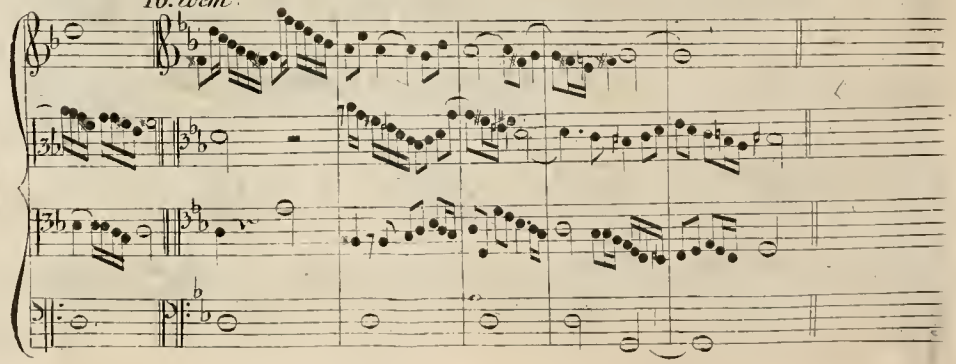
2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.



13. 14. 15. Eberlin.



16. idem.



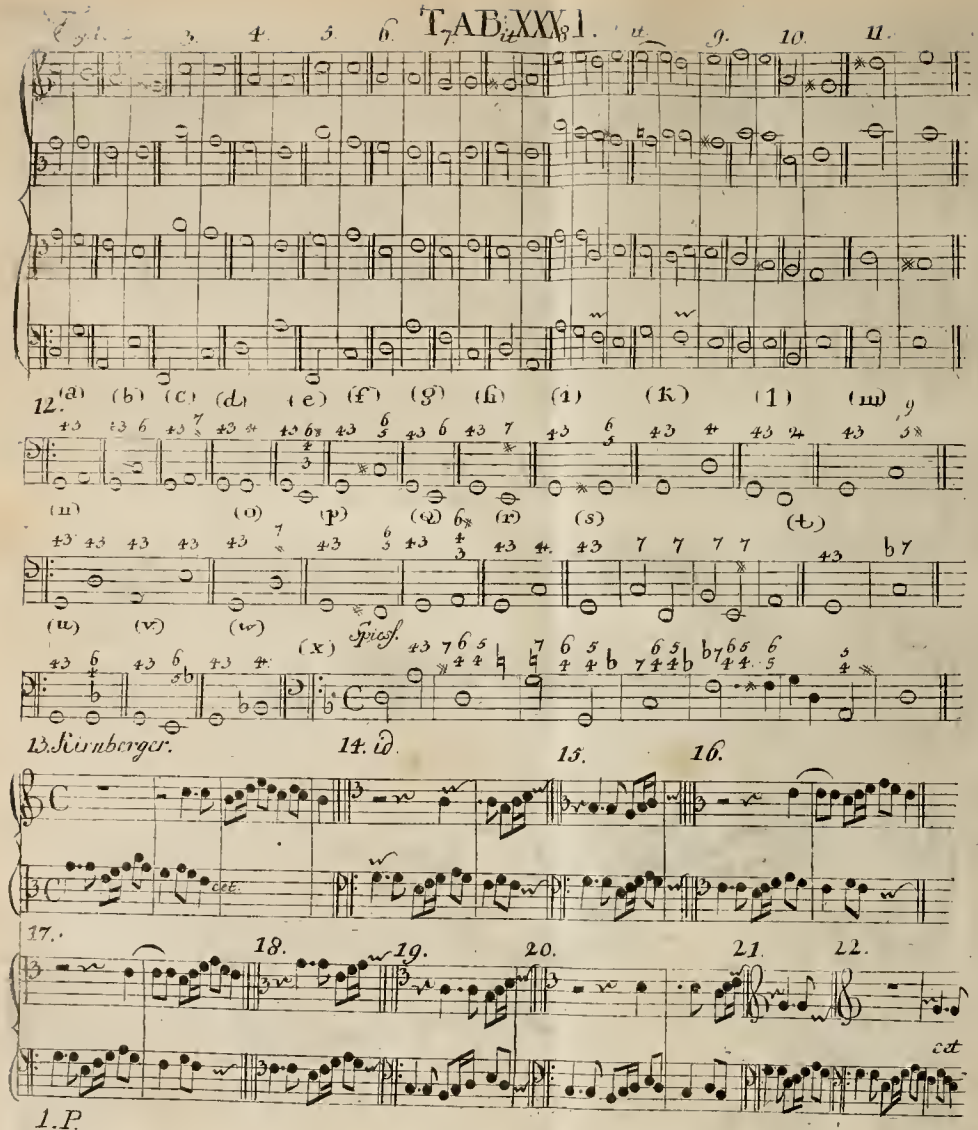


Fig. 1.
3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
12. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (m)
(n) (o) (p) (q) (r) (s) (t)
(u) (v) (w) (x) Spicc.
13. Kirnberger. 14. d. 15. 16.
17. 18. 19. 20. 21. 22.
cet.
1. P.

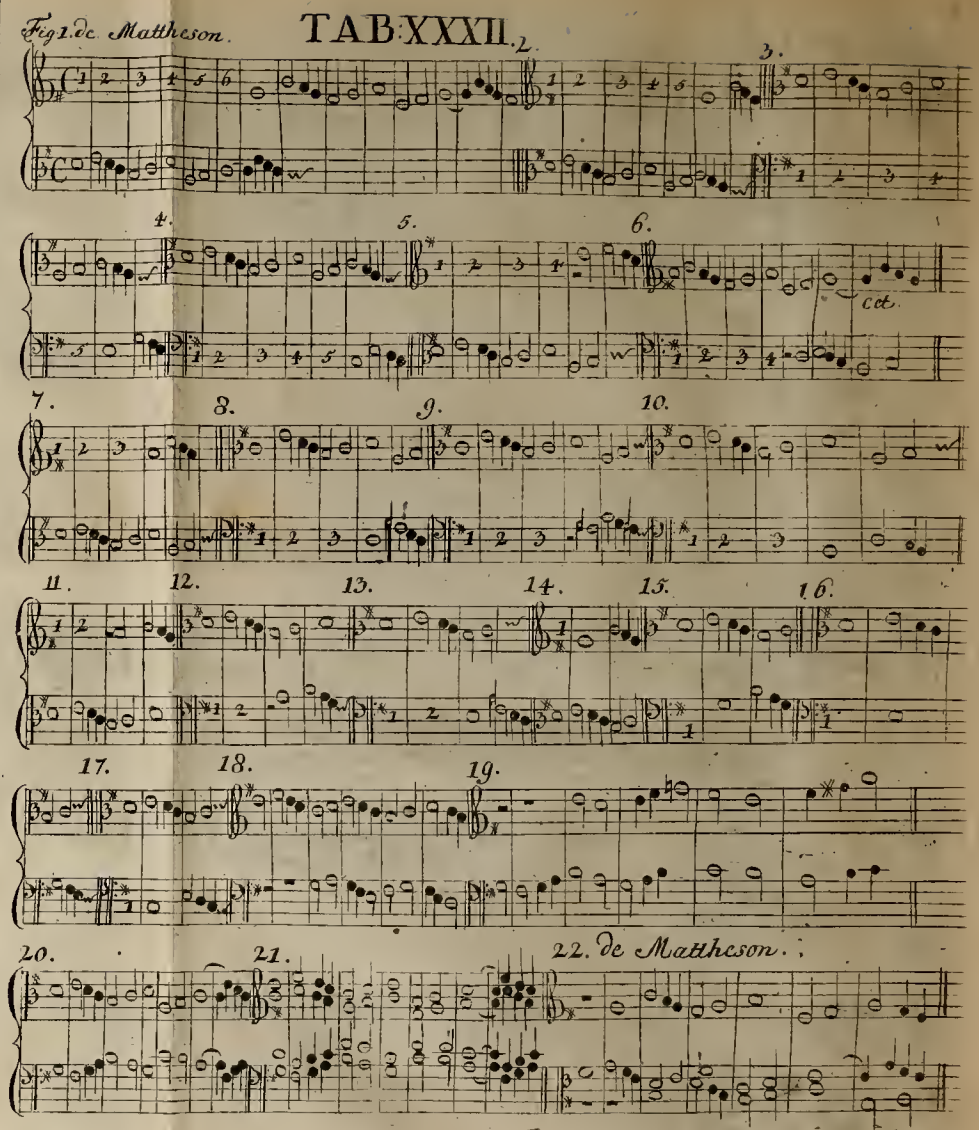


Fig. 1. de Mattheson.
1. 2. 3. 4. 5. 6.
cet.
7. 8. 9. 10.
11. 12. 13. 14. 15. 16.
17. 18. 19.
20. 21. 22. de Mattheson.

Fig. 1 Händel.

(1) (2)

2. id.

id. 3.

4. Bach 5. id.

6. idem 7. id.

1 P.

Battiferri. 1. 2 3. 4. 5. th. 8. 10.

th.

thema

th.

9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. th. 16. 17.

th.

th.

th

18. 19. 20. 21. 22. th. 23. 24. 25. 26.

th.

th.

th.

Contin: Tab. 34.

TAB. XXXV.

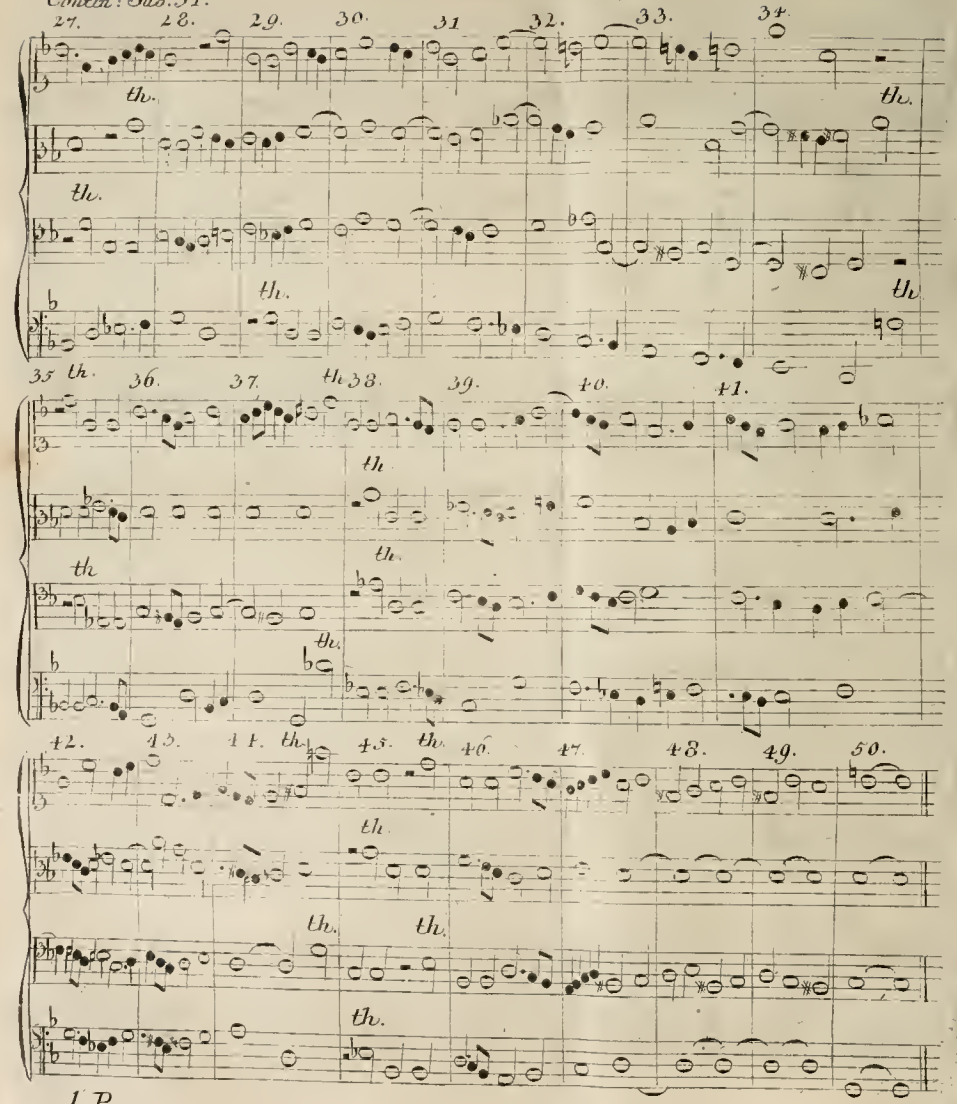


Fig. 1 Muffat.

TAB. XXXVI.

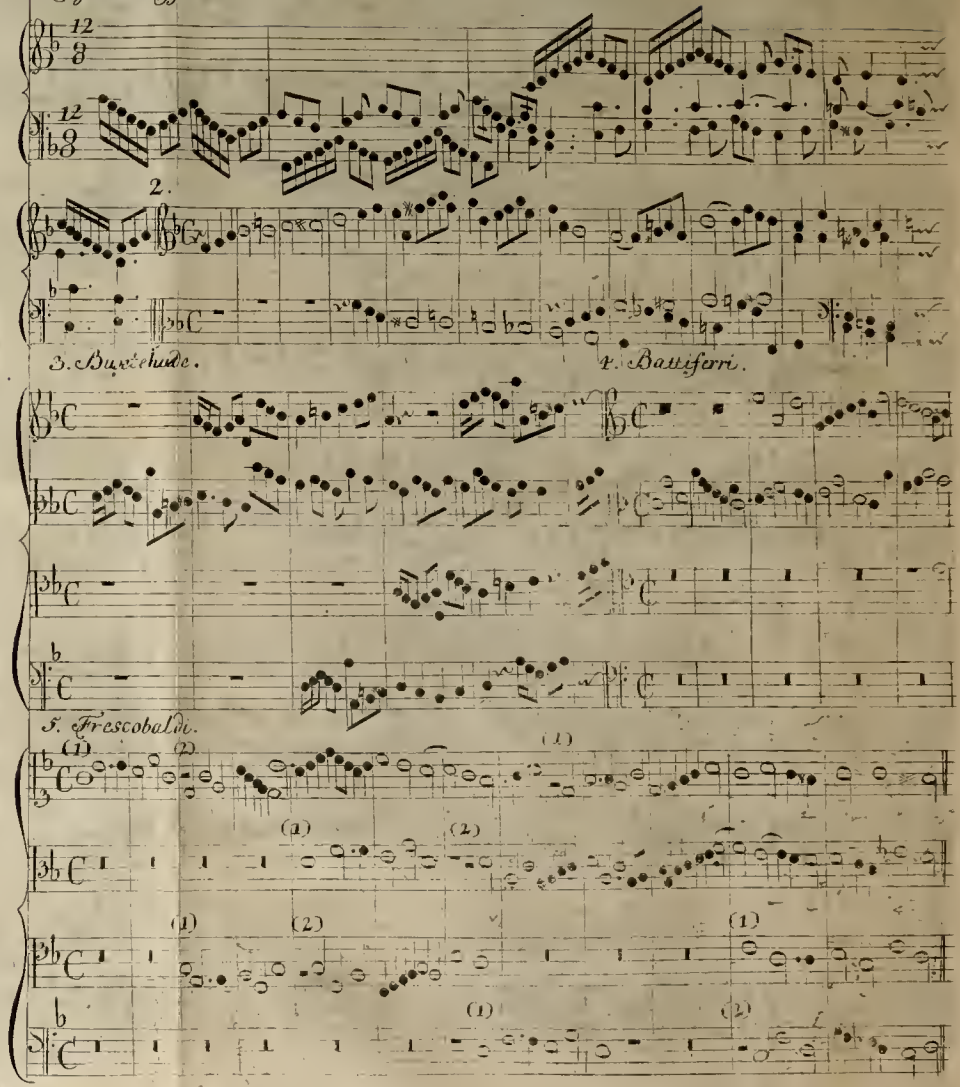


Fig 1. Telemann.

TAB: XXXVII.

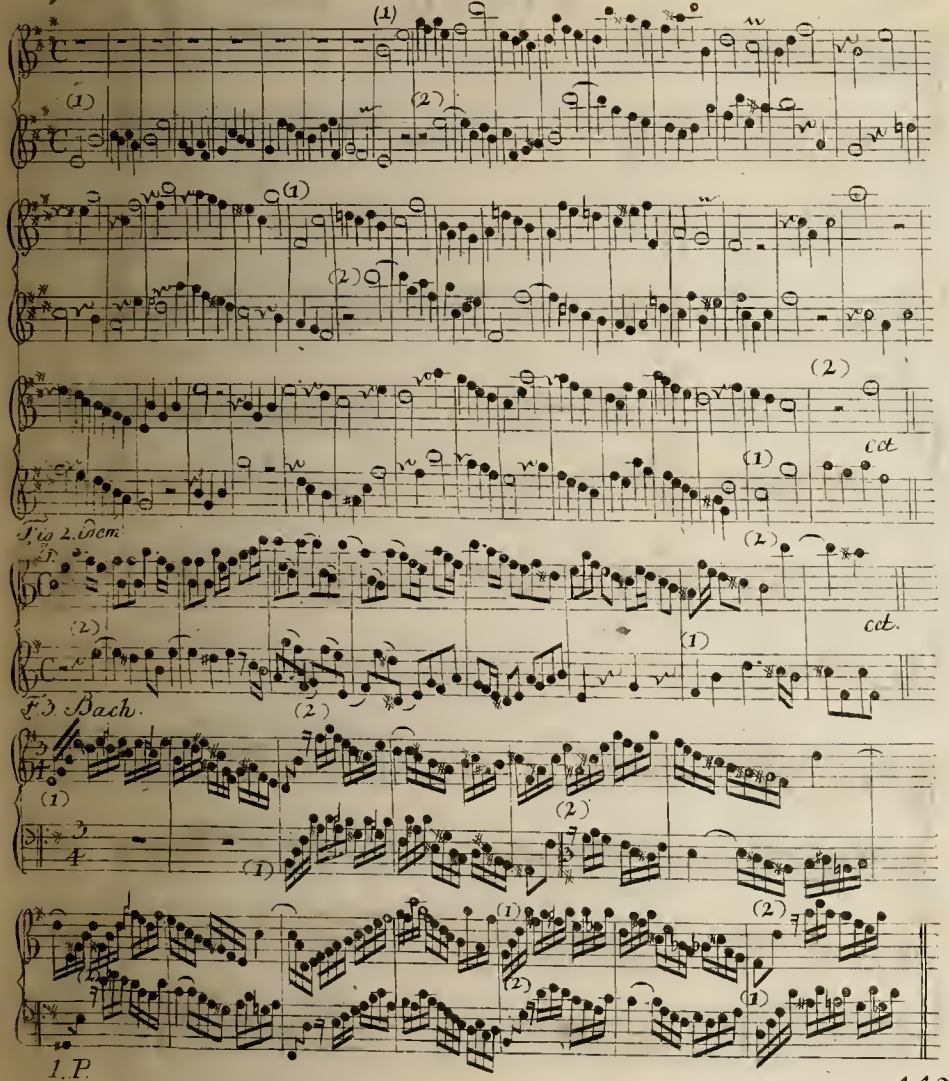


Fig 1. Pebusch.

TAB: XXXVIII.

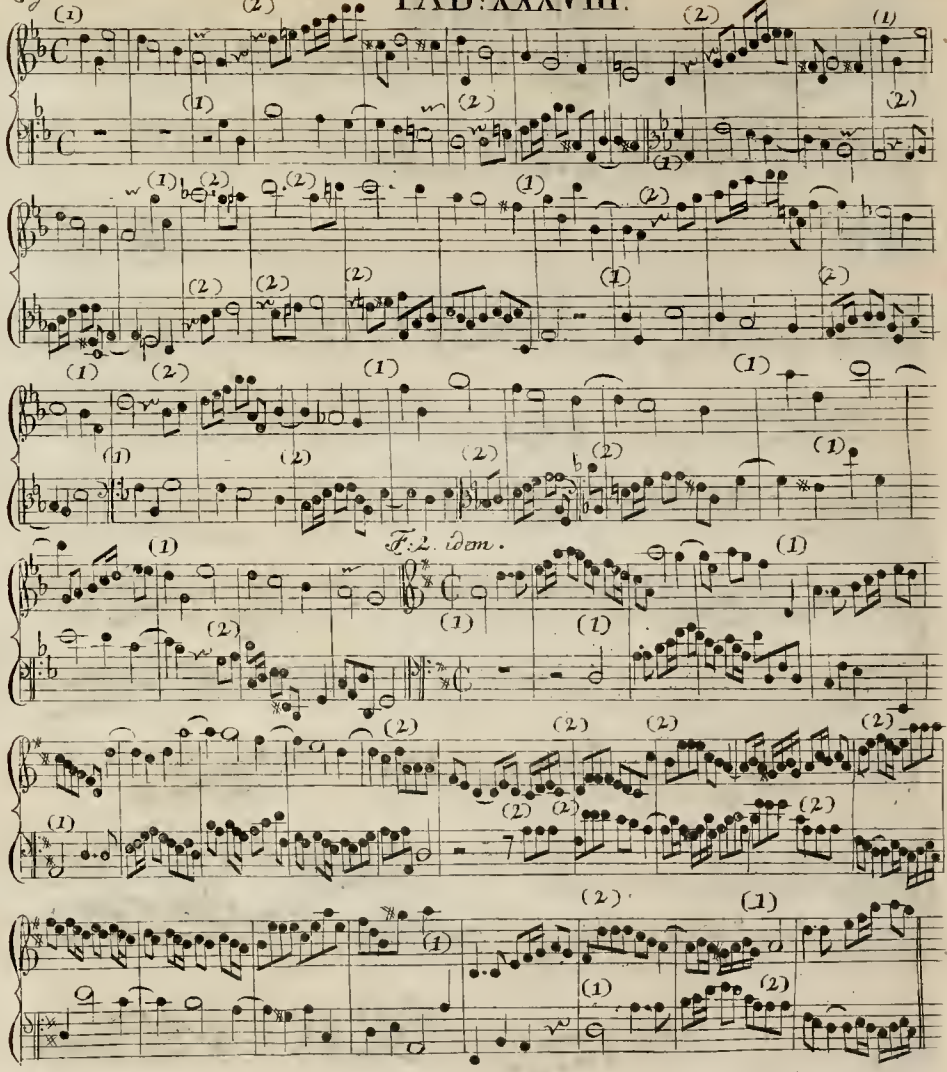


Fig. 1. Händel.

TAB. XXXIX.

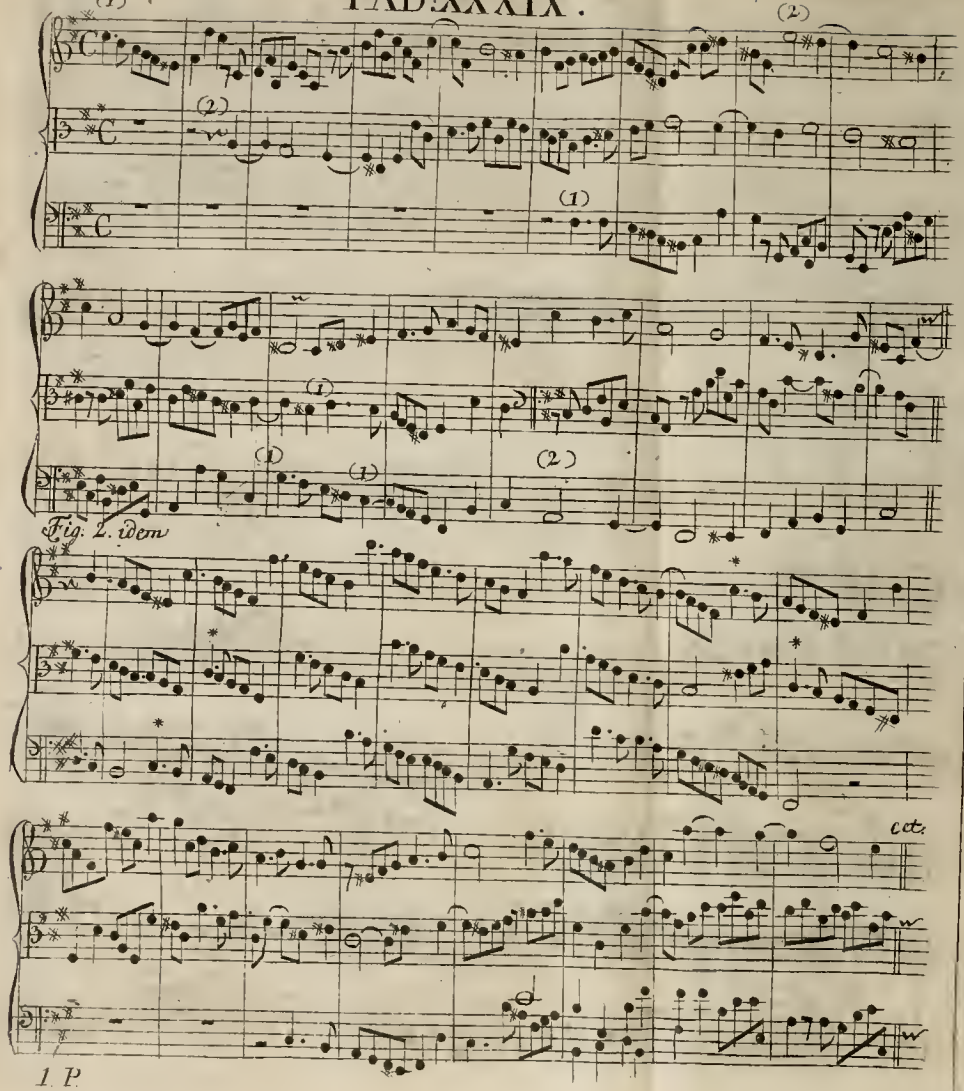


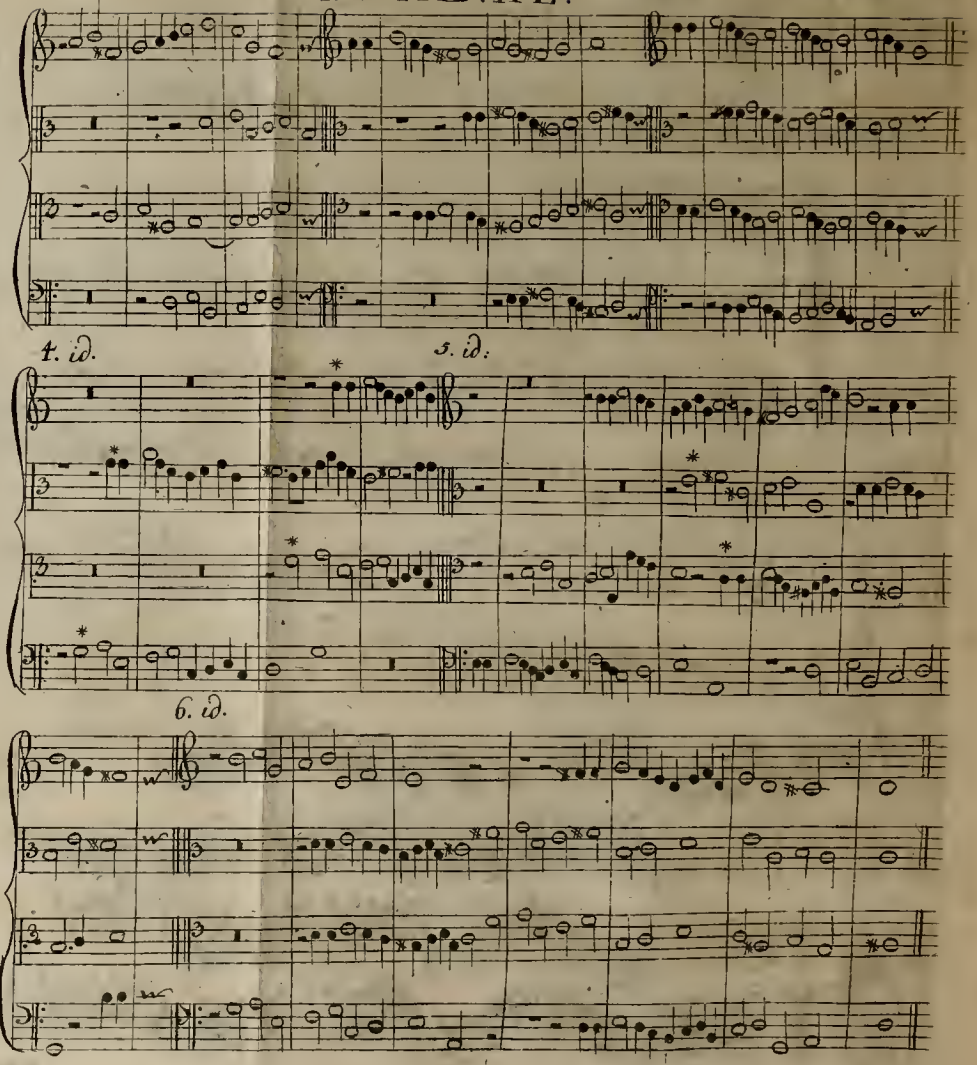
Fig. 2. idem

1 P

Fig. 1.

2. id. TAB. XL.

Battiferri 3. id.



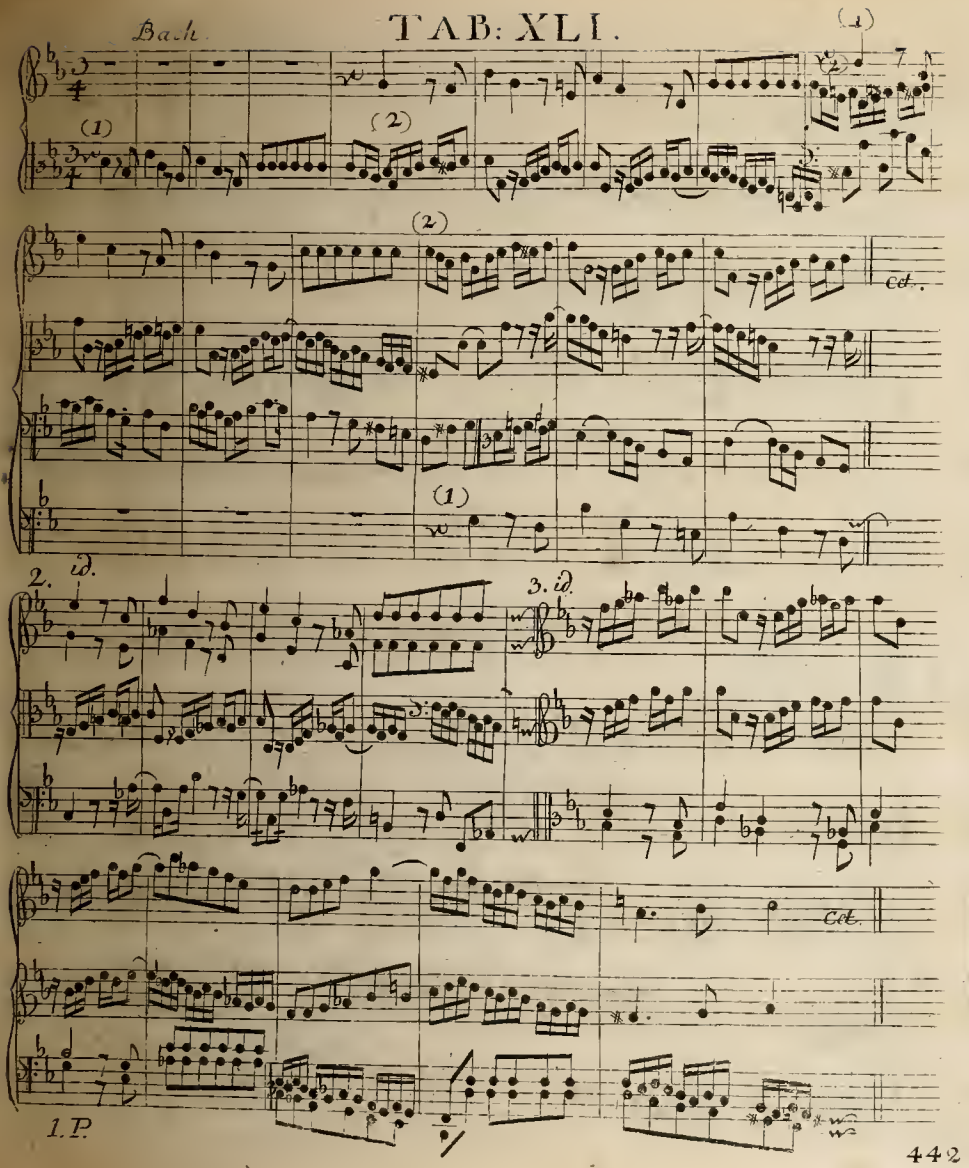
4. id.

5. id.

6. id.

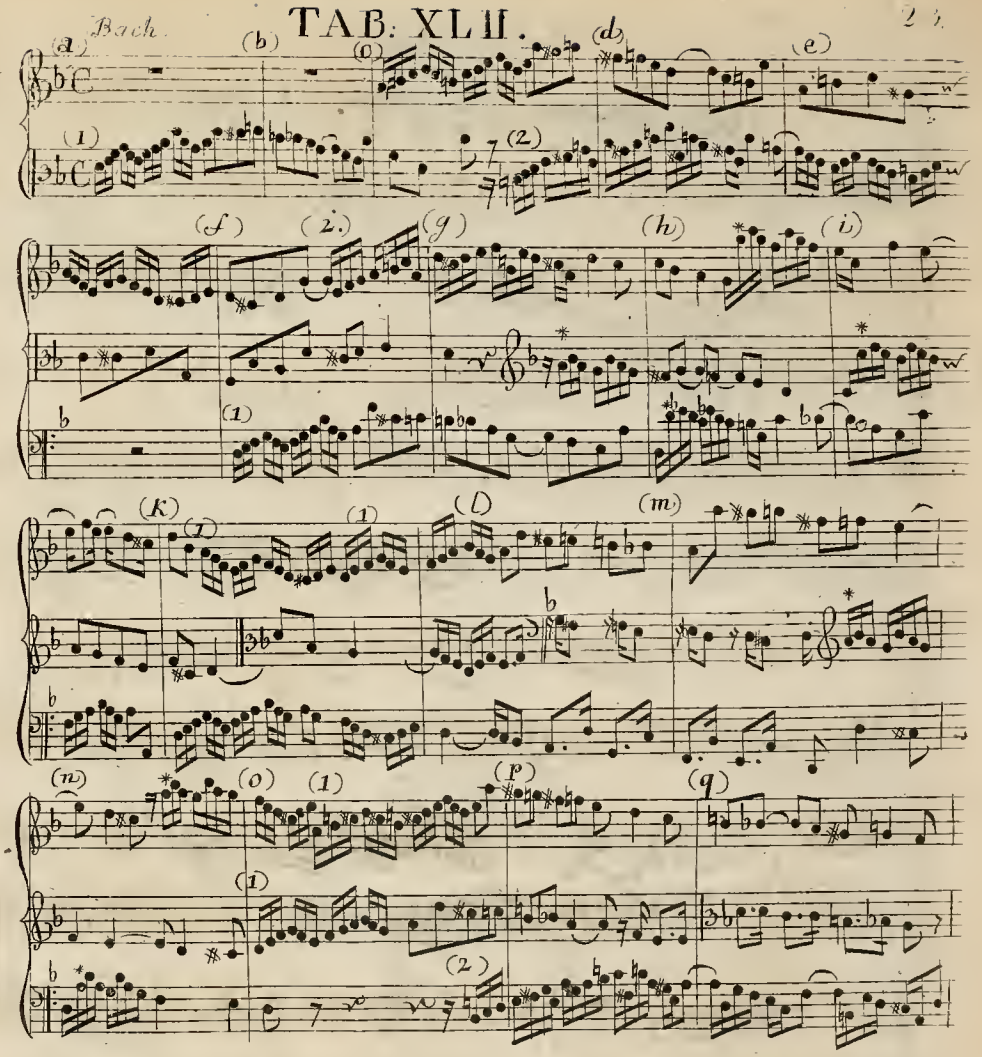
Bach

TAB: XLI.

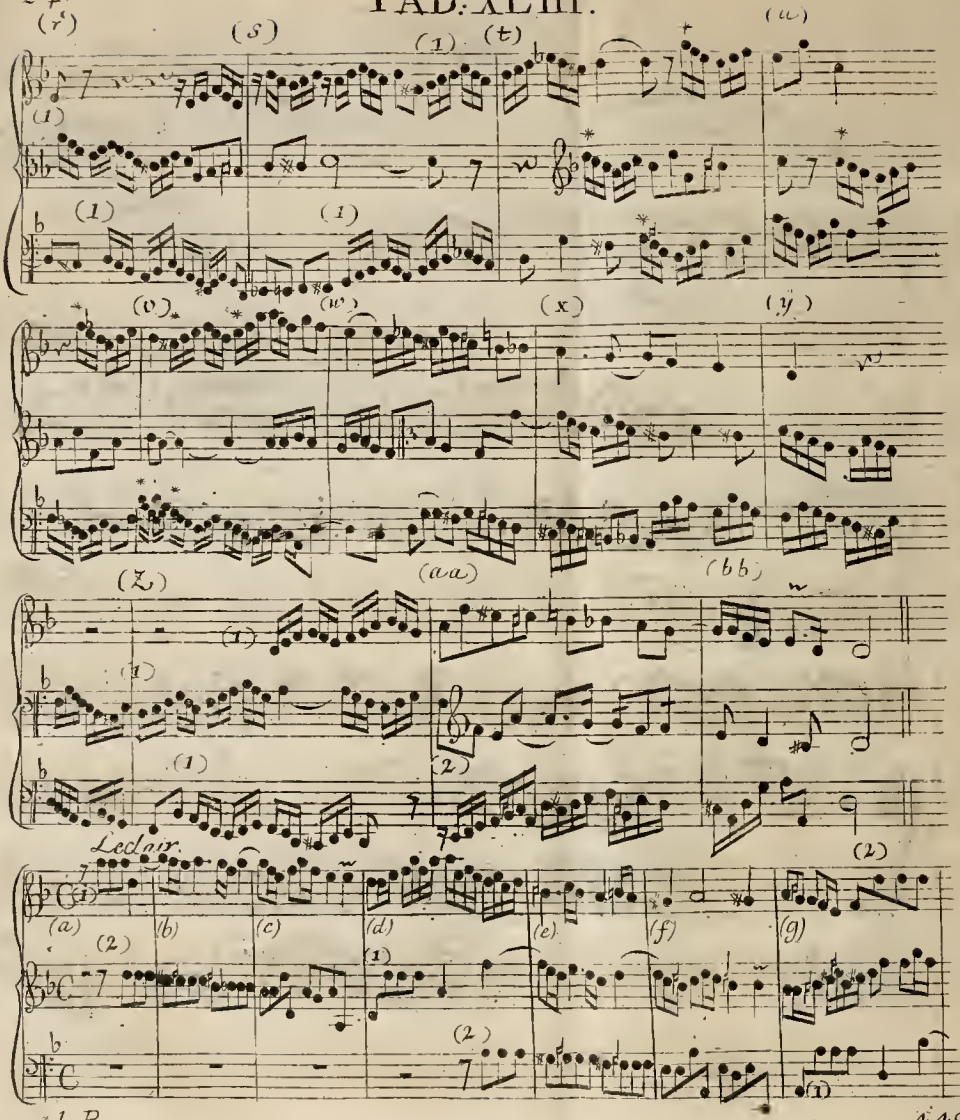


Bach

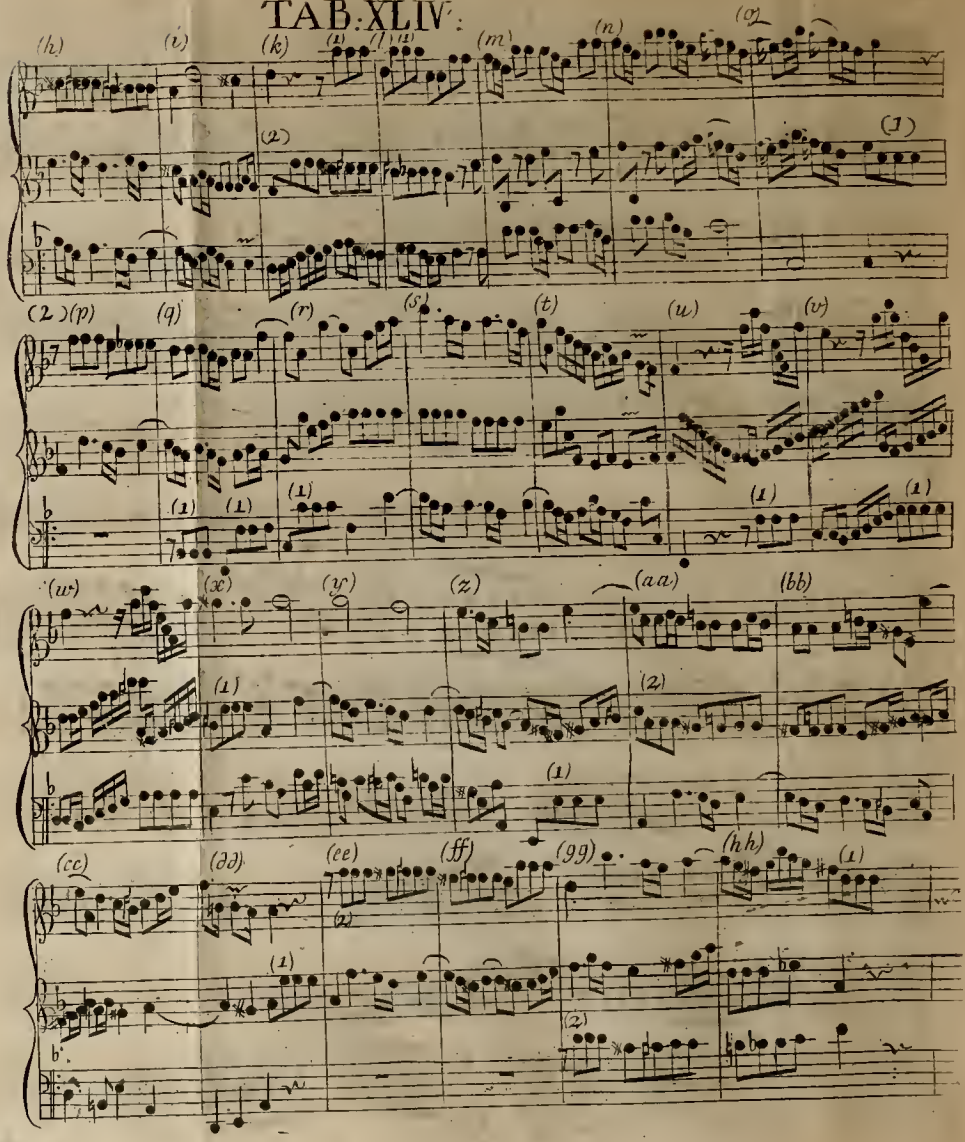
TAB: XLII.



TAB. XLIII.



TAB. XLIV.



TAB: XLV.

(kk) (ll) (mm) (nn) (oo)

(pp) (qq) (rr) (ss) (tt) (uu)

(vv) (ww) (xx) (yy) (zz) (aaa)

Canones Kirnbergeri.

(1) á deux. (2) á deux.

(3) á deux. (4) á quatre.

á quatre. (5) á quatre.

1 P

TAB: XLVI.

(7) á quatre (8) á quatre

(9) á six (10) á six (11) á quatre

(12) (13) á quatre

á quatre

(1) á deux Canones Auctoris. (2) á trois.

(3) á quatre (4) á quatre (5) á deux.

(6) á quatre (7) á trois

(8) á quatre (9) á quatre (10) á quatre

(11) á quatre (14) á cinq.

(12) á quatre (15) Canon Polymorphus

(13) á neuf. Triades harmonicae

Fig. 1.

TAB. XLVII.

2.

3. Frescobaldi.

4.

5.

cet.

6.

7.

8.

9.

10.

1 P

442

Fig. 1. le Begue.

TAB. XLVIII.

2. Gerlach.

3. Bach.

Ped. 4 fusf.

Fig 1. Bach

TAB:XLIX.

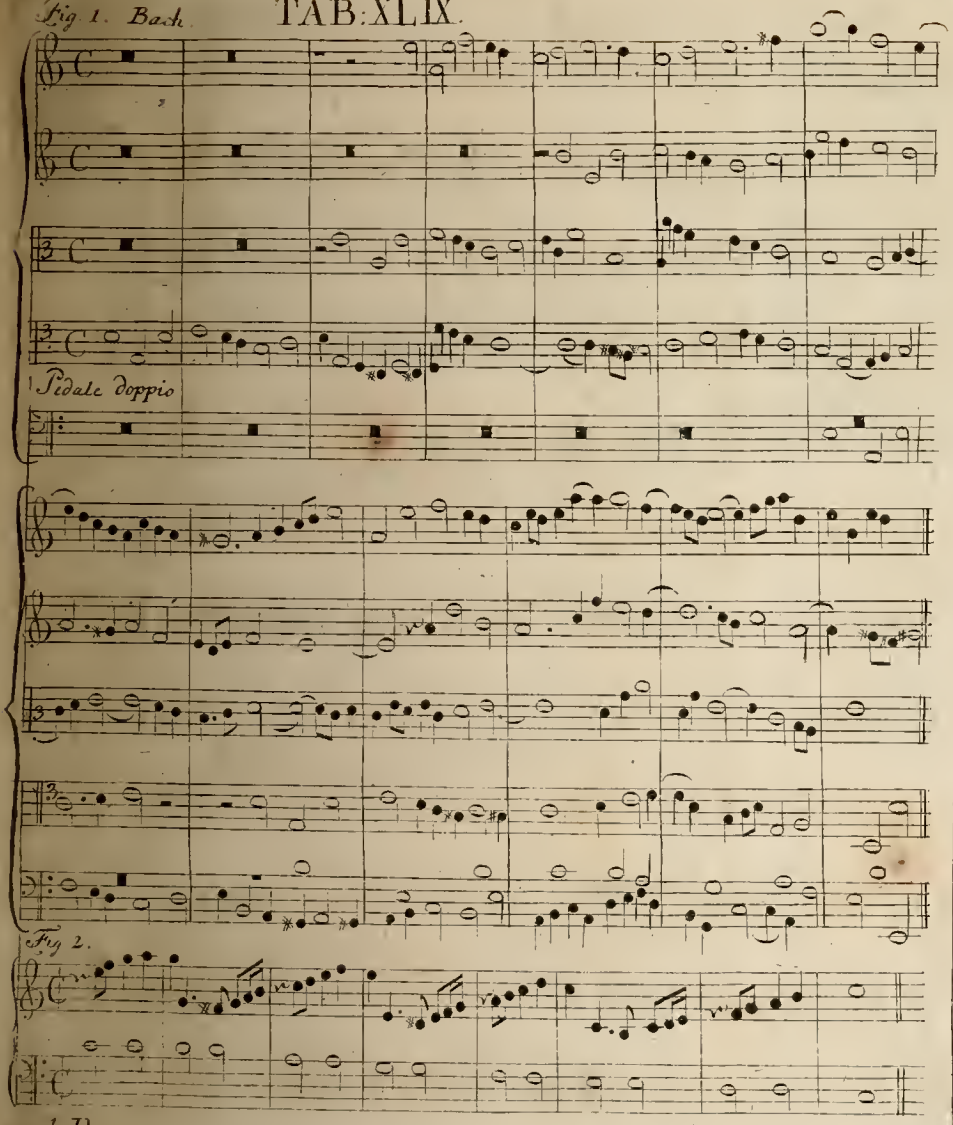
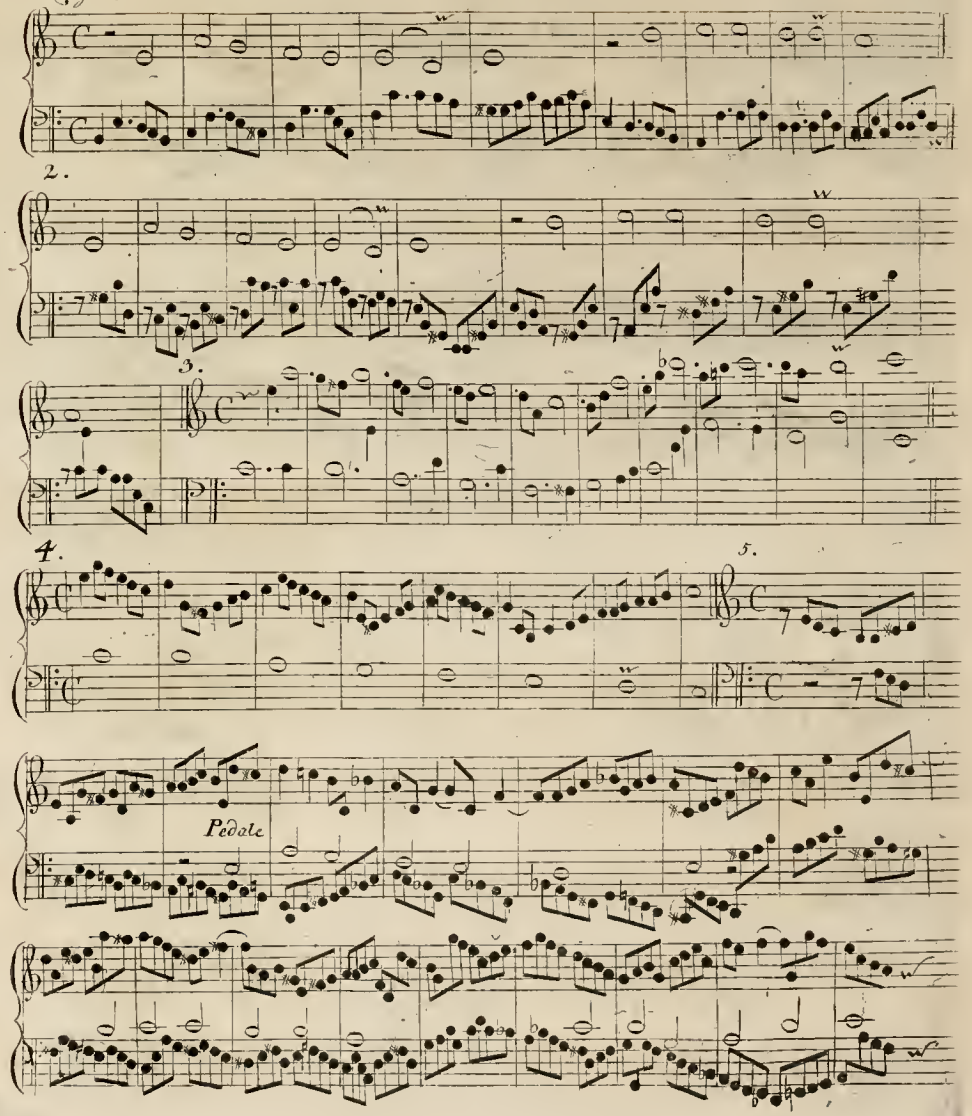


Fig 2.

1 P

Fig. 1.

TAB:L.



28.

TAB. LI.

Fig 1. Bach.

ad Octav. infer.

2. idem

Forte

Piano

Pedal

3. idem

4. idem.

1 P.

Fig 1. Bach.

TAB. LII

cet.

2. Frescobaldi.

cet.

TAB. LIII.

Fig. 1.

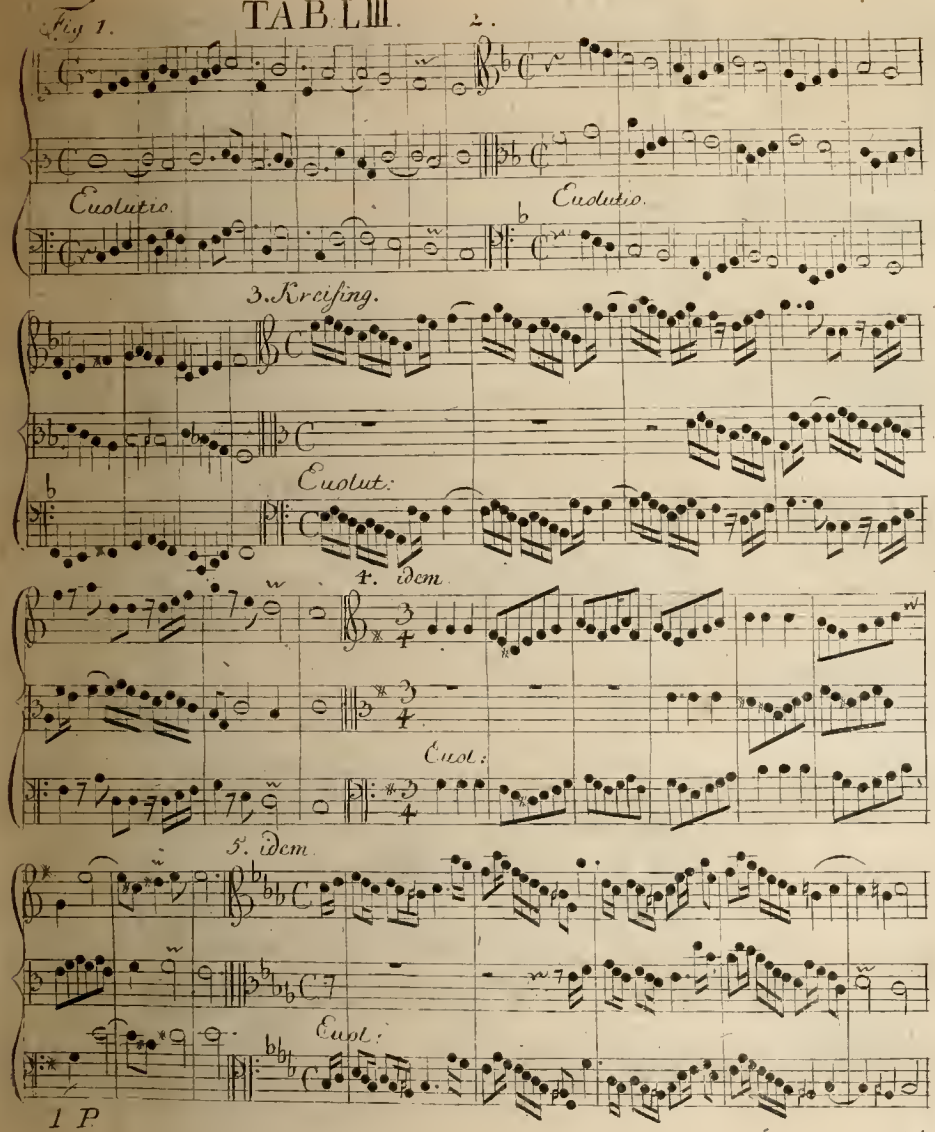
2.

Evolutio.

Evolutio.

3. Kreising.

Evolut:



4. idem

Evol:

5. idem

Evol:

1 P.

TAB. LIV.

Fig: 1. Kreising.

2.

Evolut:

3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

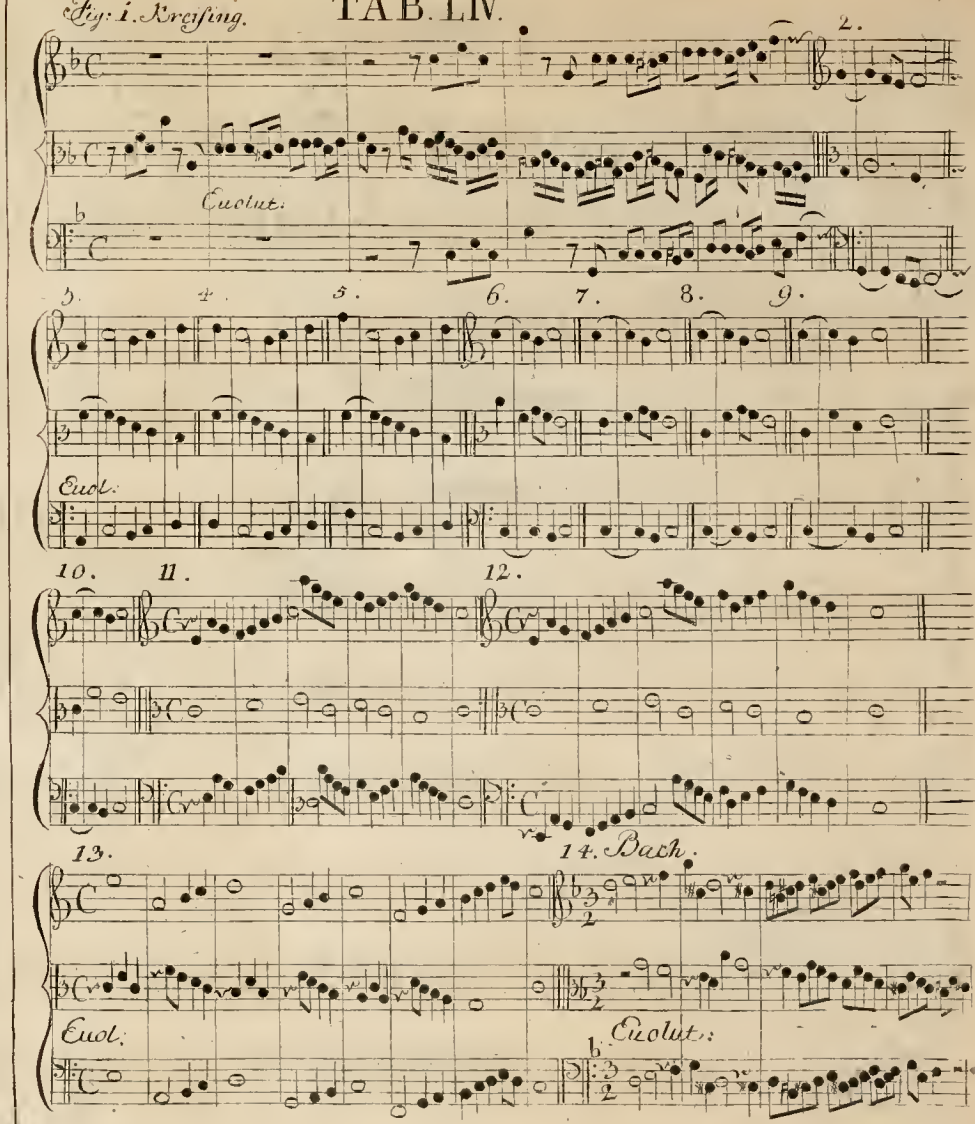
Evol:

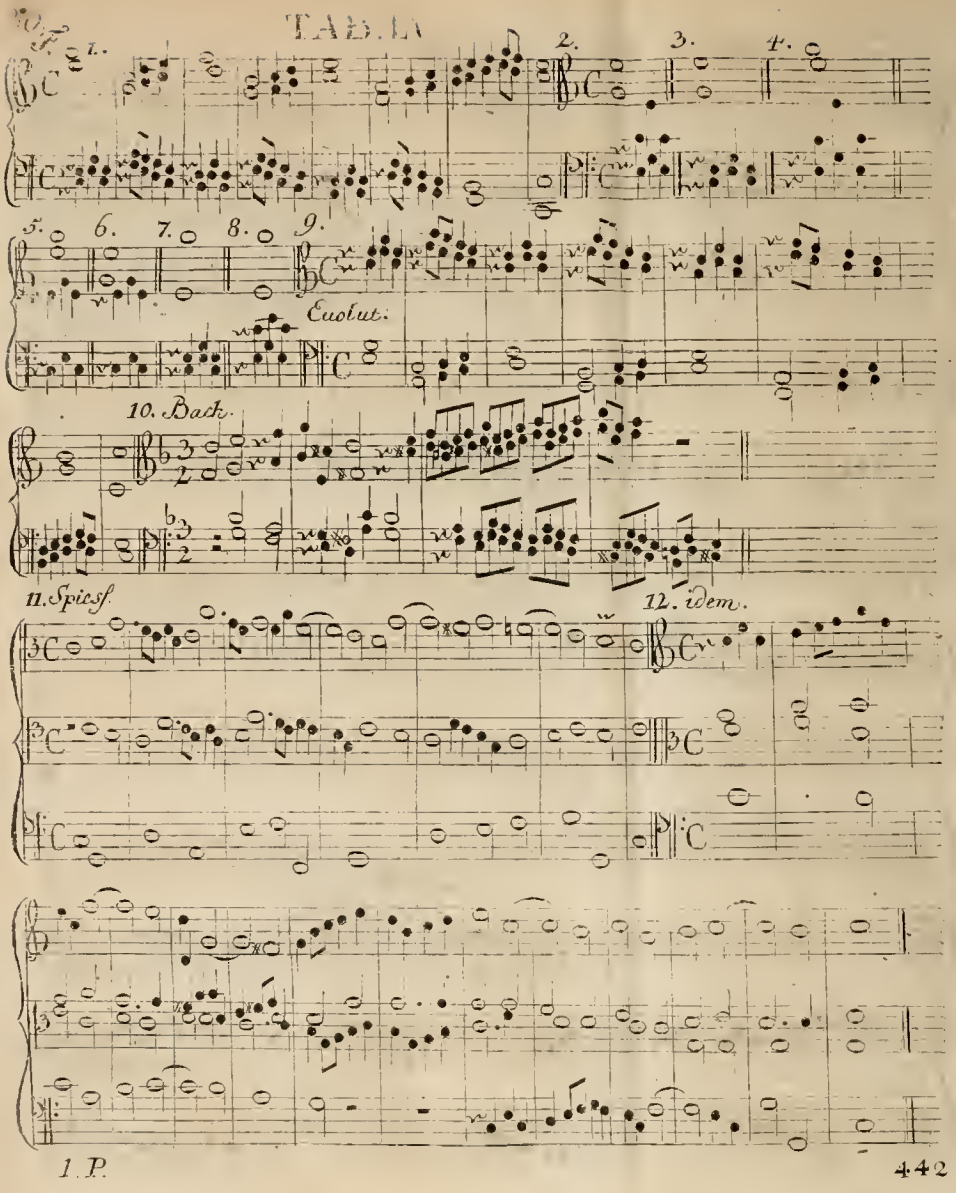
10. 11. 12.

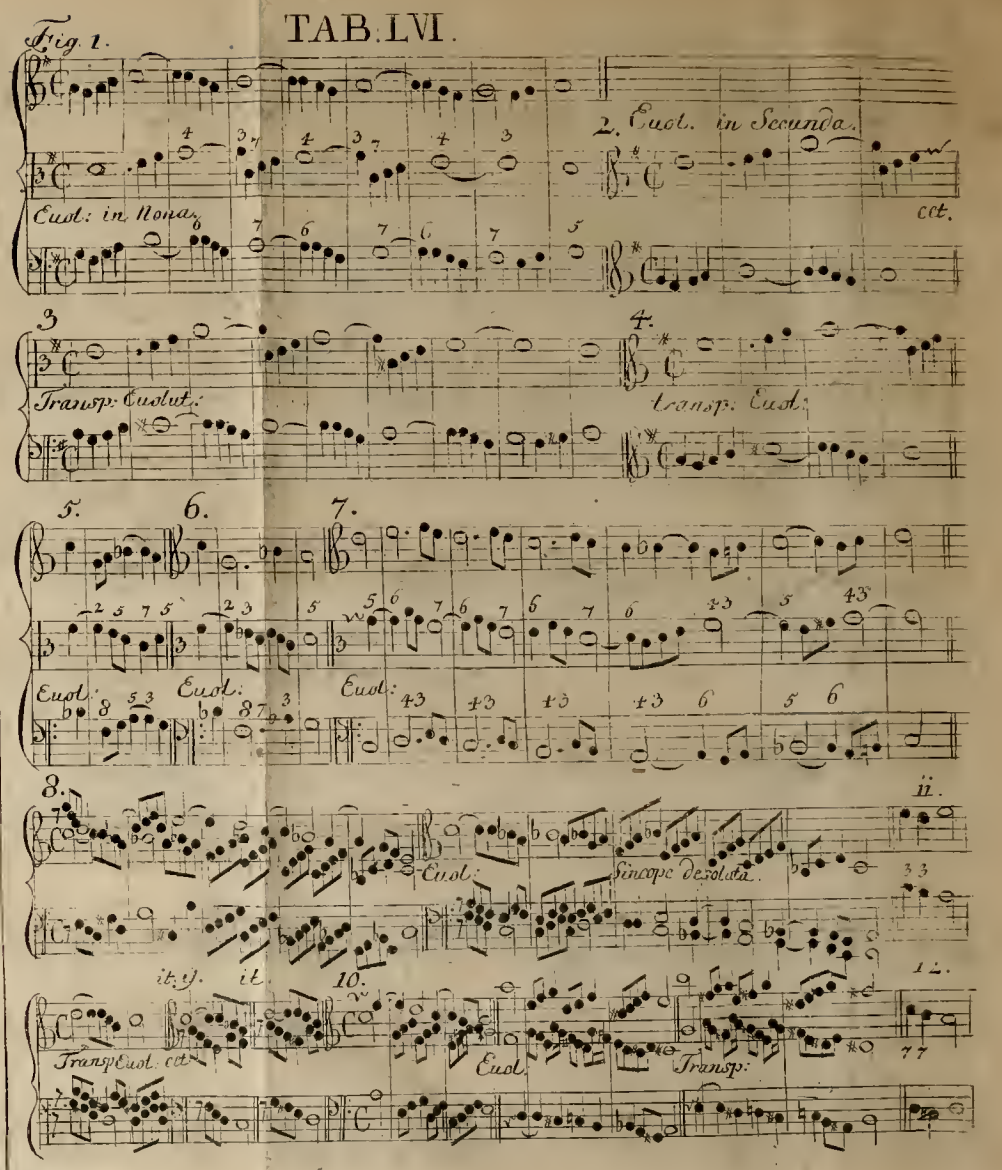
13. 14. Bach.

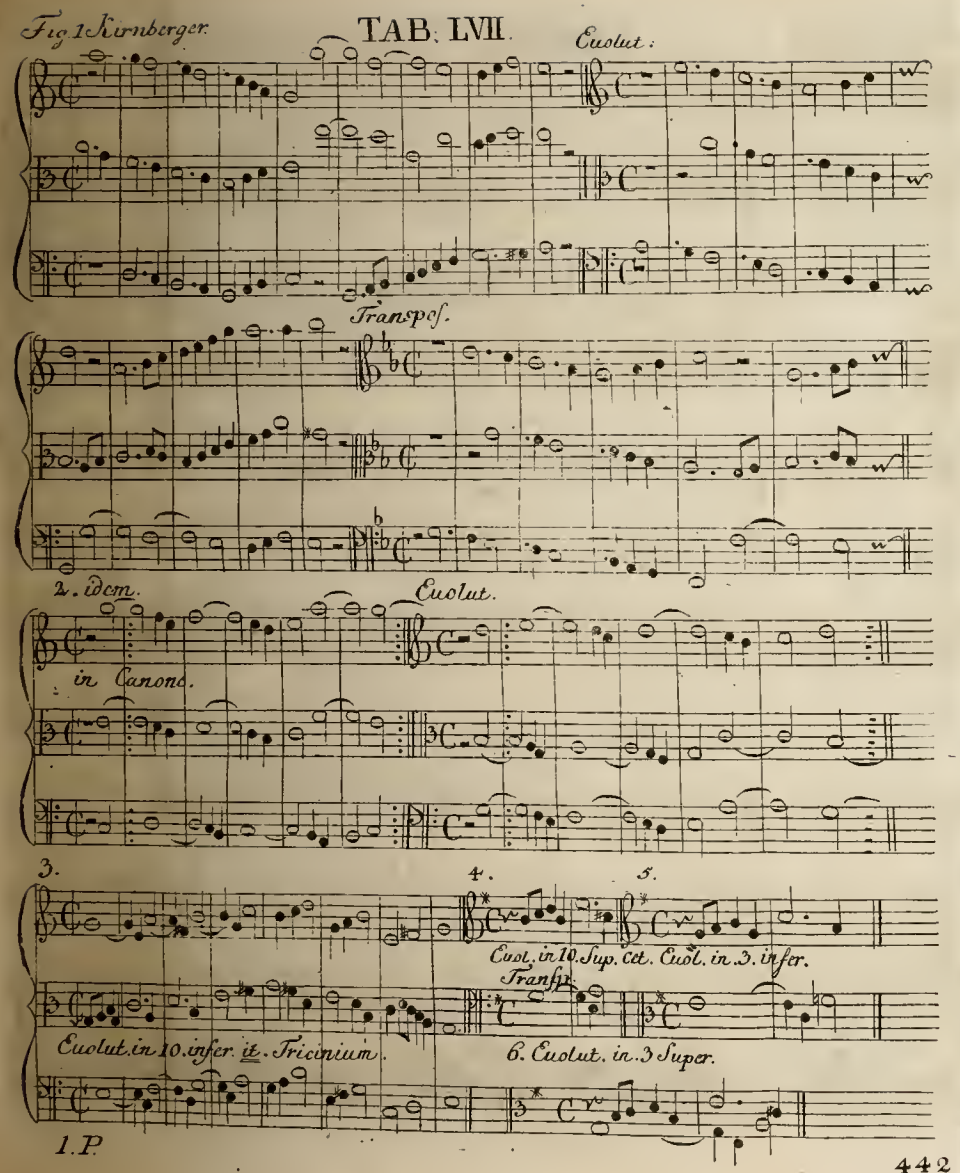
Evol:

Evolut:




TAB. LV
Euolut:
10. Bach.
11. Spiess.
12. idem.


TAB. LVI.
Fig. 1.
Euol: in Nona.
2. Euol. in Secunda.
cet.
Transp: Euolut:
transp: Euol:
Euol:
Euol:
Euol:
Euol:
Sincope desolata.
Transp Euol: cet.
Euol.
Transp:



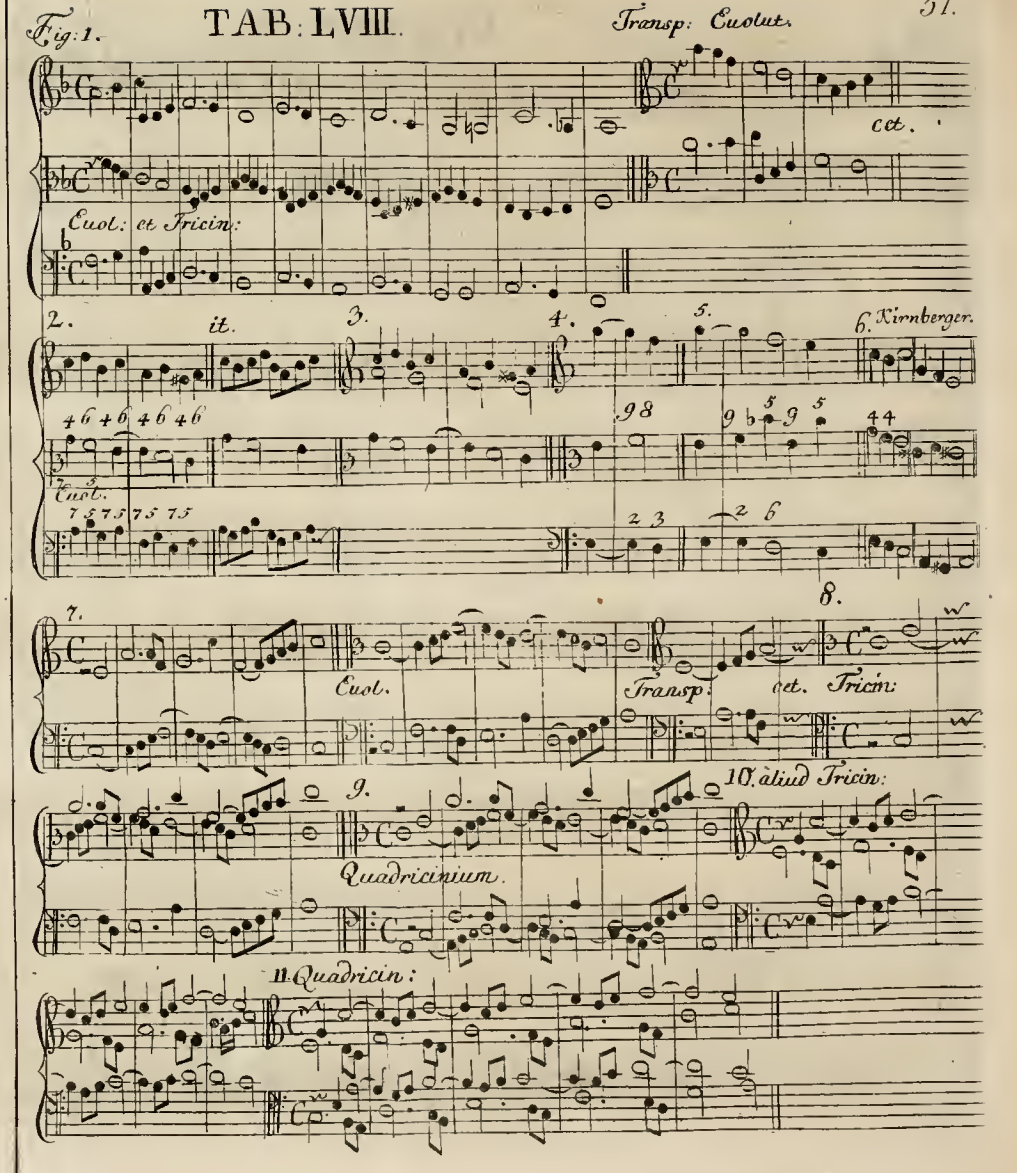


Fig. 1 Kirnberger.

TAB: LVII.

Euolut:

Transpos.

2. idem.

in Canone.

Euolut.

3.

4.

5.

Euol. in 10. Sup. cet. Euol. in 3. infer.

Transp.

Euolut. in 10. infer. it. Tricinium.

6. Euolut. in 3 Super.

1. P.

Fig: 1.

TAB: LVIII.

Transp: Euolut.

cet.

Euol: et Tricin:

2.

it.

3.

4.

5.

6. Kirnberger.

Euol.

7.

8.

Euol.

Transp:

cet. Tricin:

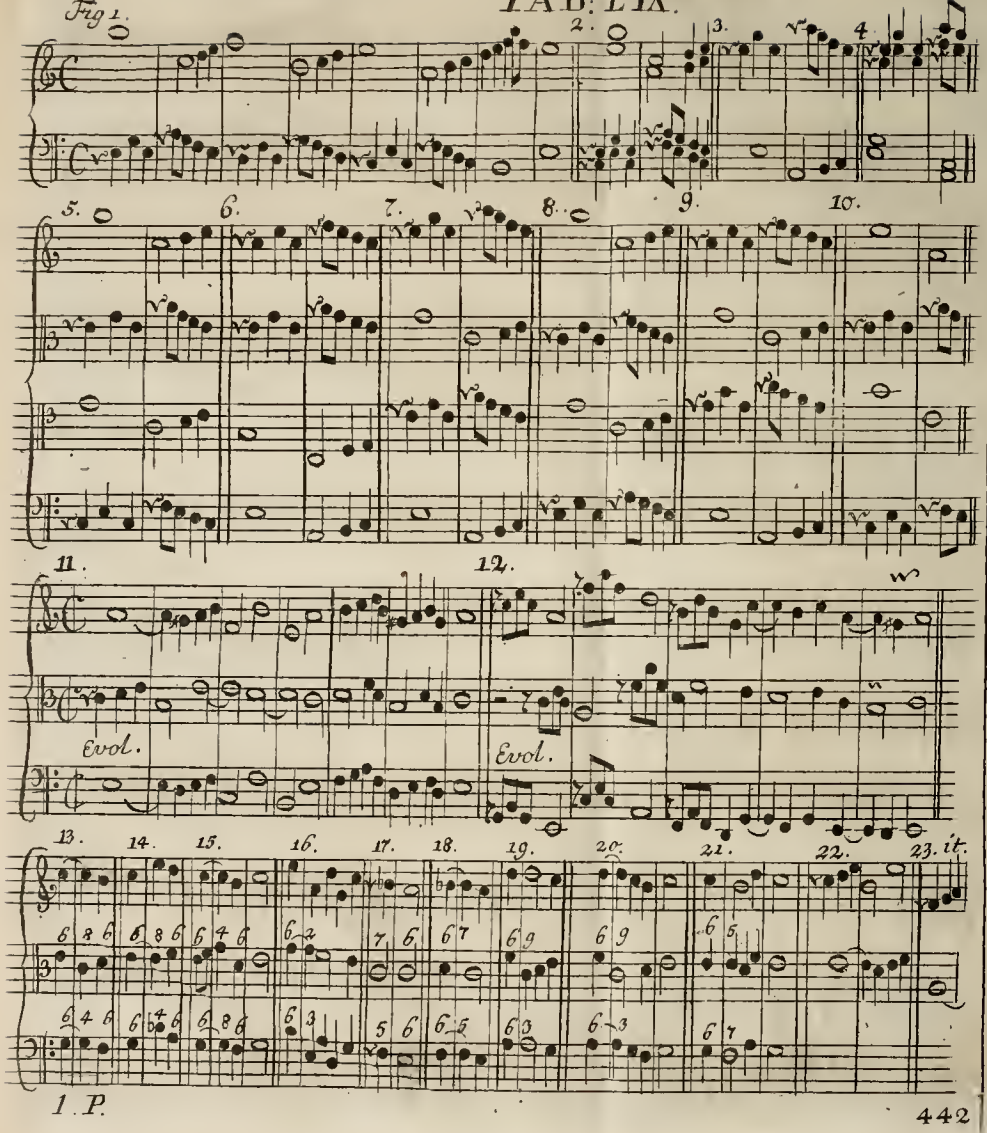
9.

10. aliud Tricin:

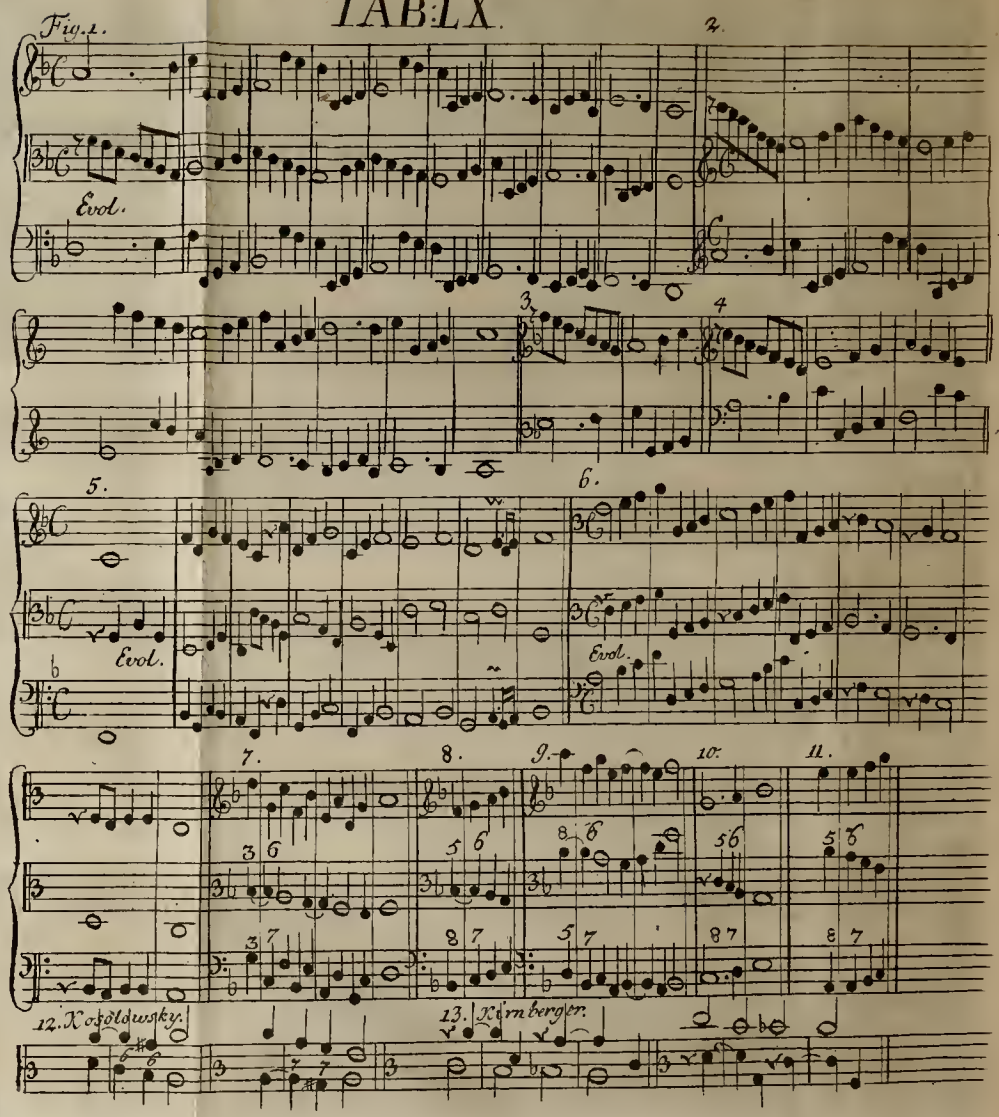
Quadricinium.

11. Quadricin:

TAB. LIX.

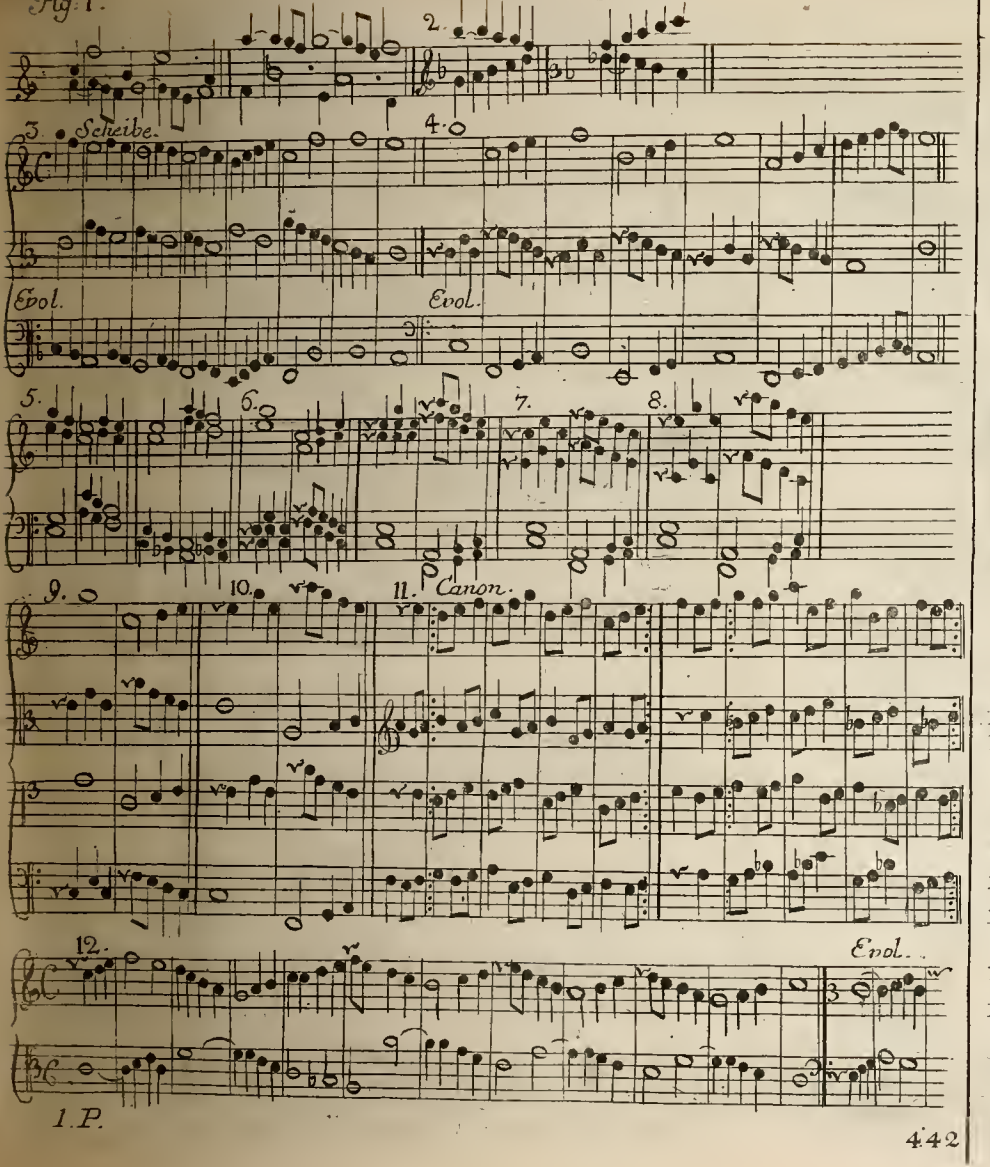


TAB. LX.



TAB: LXI.

Fig: 1.

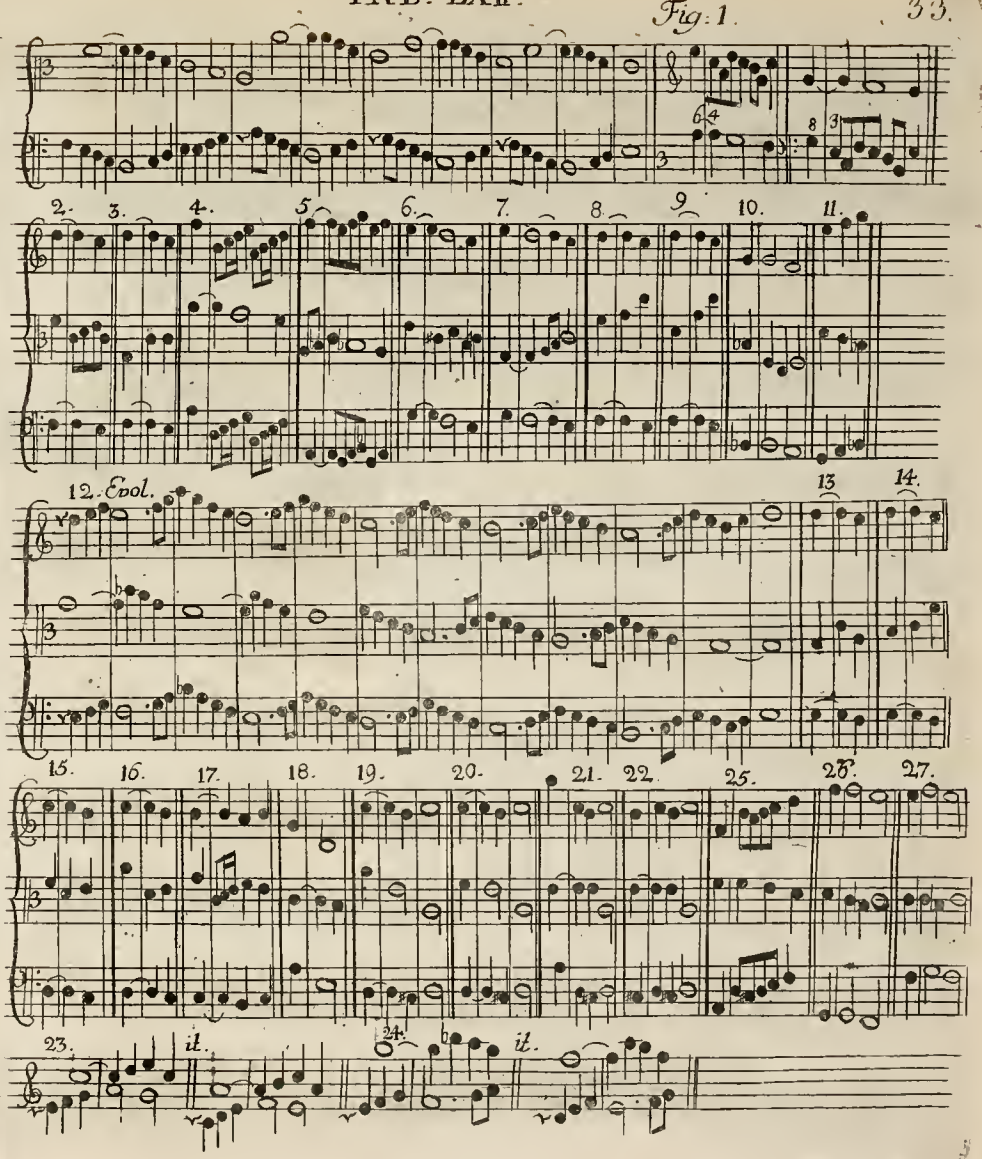


1. P.

442

TAB: LXII.

Fig: 1.



TAB. I.

Fig. 1.

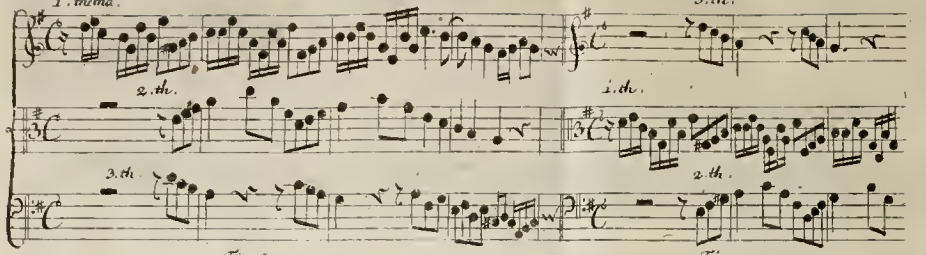


Fig. 2.

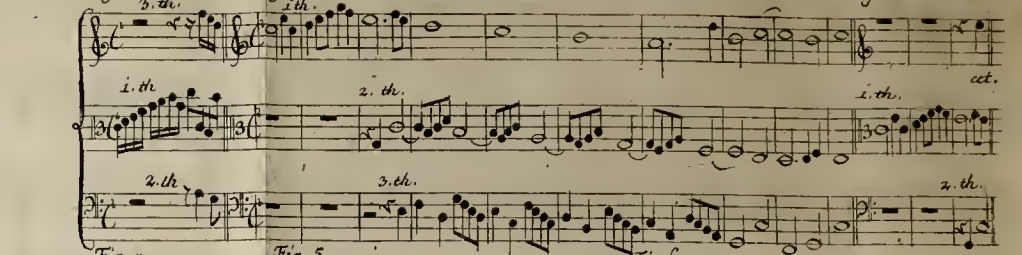


Fig. 3.

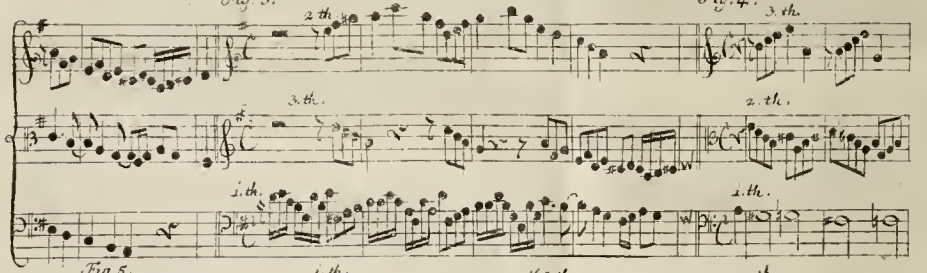


Fig. 4.

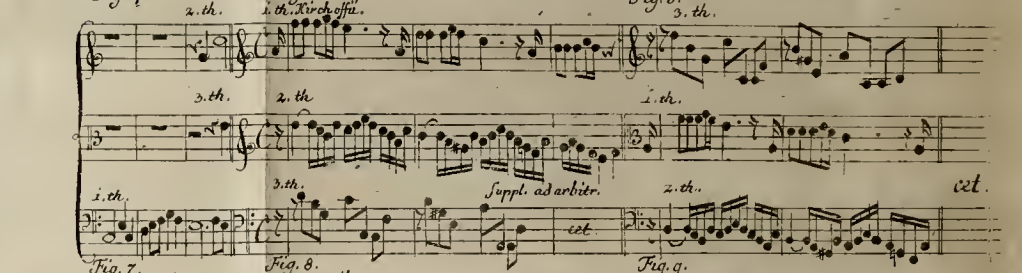


Fig. 5.

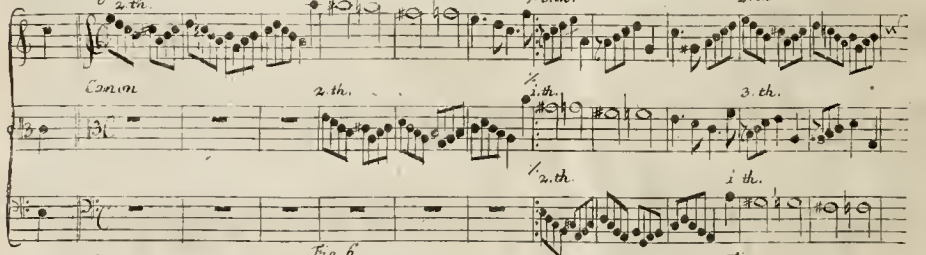


Fig. 6.

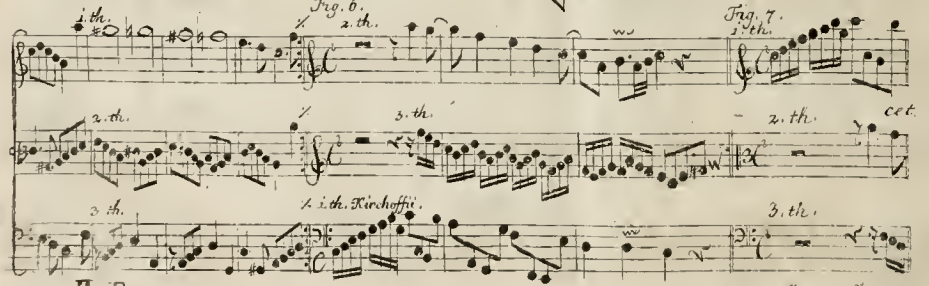
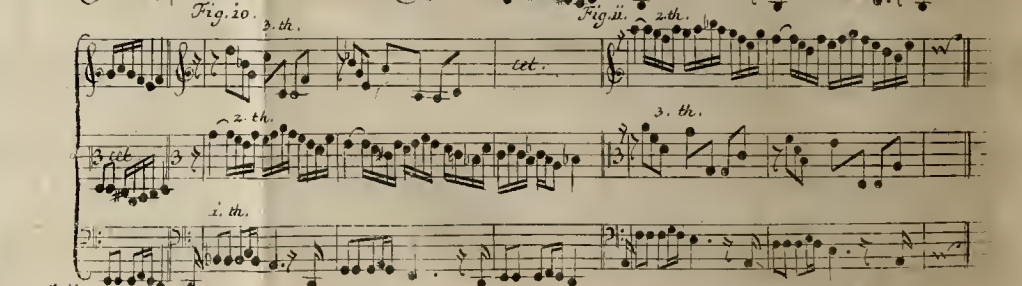


Fig. 7.



II Pars.

TAB. II.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

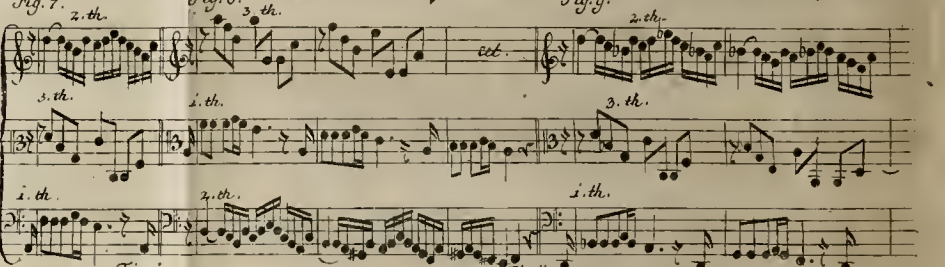


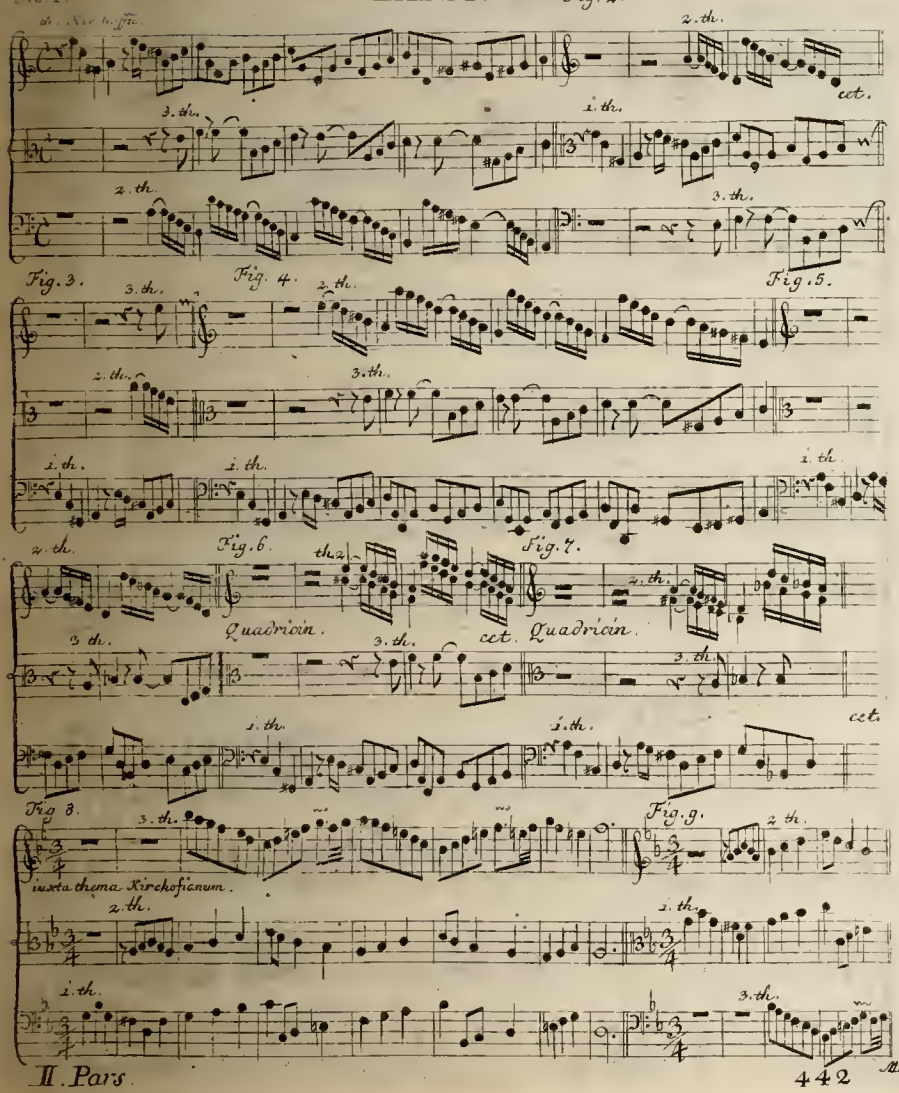
Fig. 8.

Fig. 9.

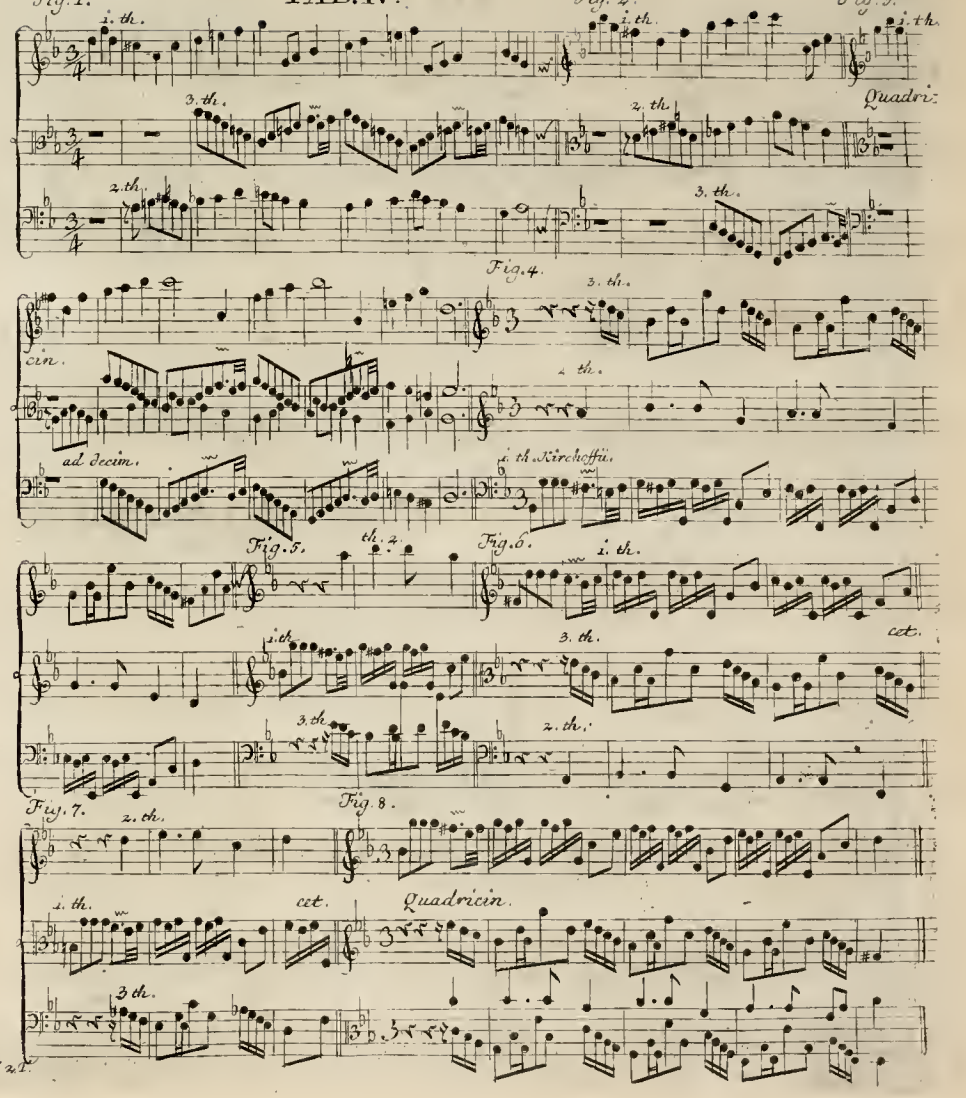
Fig. 10.

Fig. 11.

TAB. III.



TAB. IV.



Marp. F.W. 21.

TAB. V.

Fig. 1.

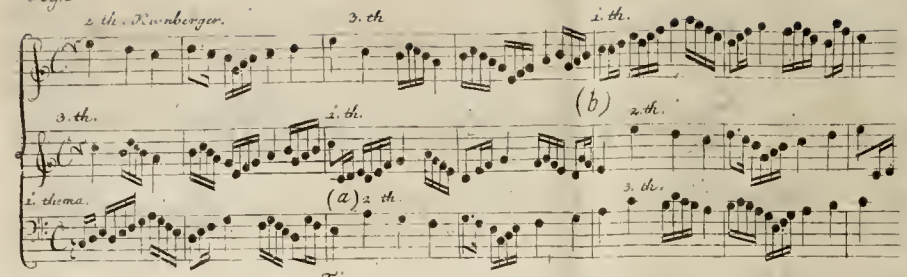


Fig. 2

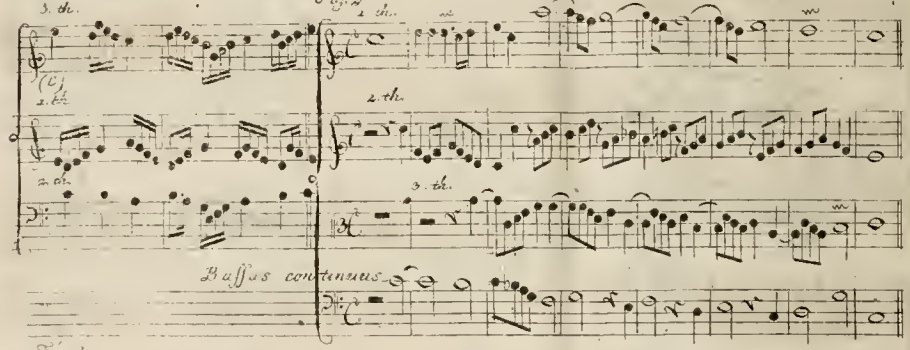


Fig. 3

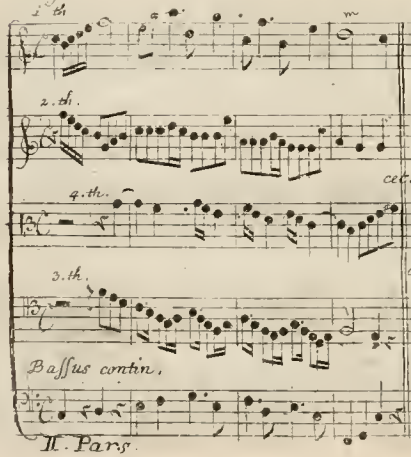
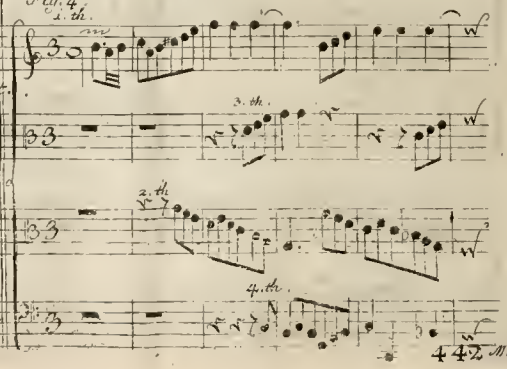


Fig. 4



TAB. VI.

Contin. tab. prec.

Fig. 1.

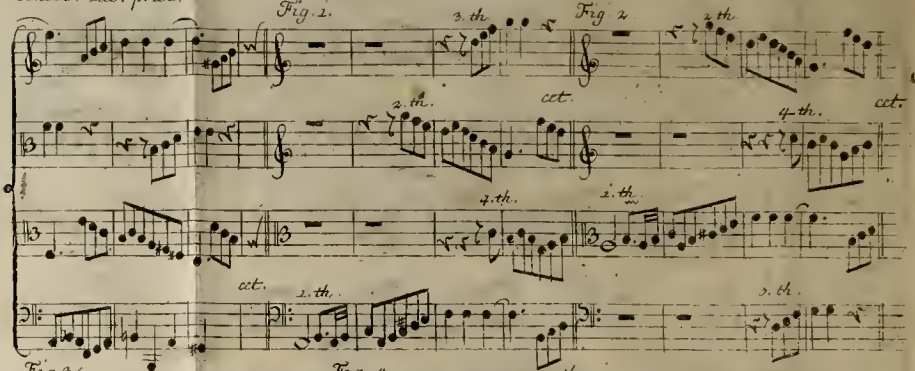


Fig. 2

Fig. 3.

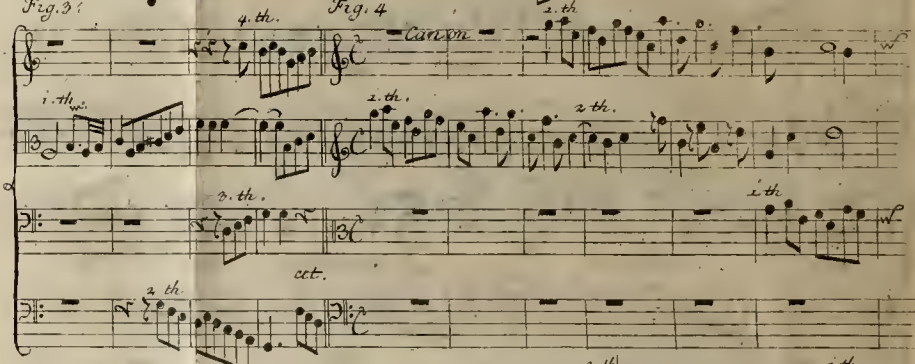
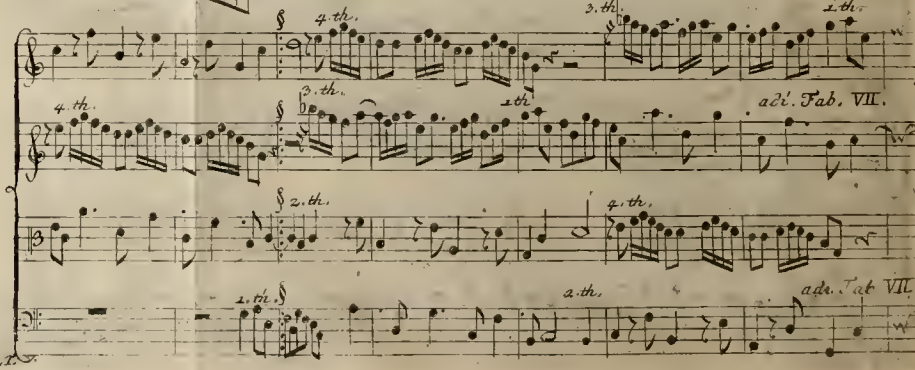


Fig. 4



Contin. tab. prac.

TAB. VII

Fig. 1.

(4 th. 2. th. § th. 1.

2. th. 4. th § th. 2.

3. th. 1. th. § th. 4.

4. th. 3. th. redi ad Tab. VI. § th. 3.

F. 2. F. 3. 4. th.

1. th. 4. th. 2. th.

2. th. 3. th

3. th. 1. th.

F. 4. 2. th. F. 5. 3. th.

3. th 1. th.

1. th. 4. th.

4. th. 2. th.

II Pars

Harp. F. b. 2 I.

TAB. VIII.

Fig. 1. 3. th. Fig. 2. 2. th.

1. th. 3. th.

4. th. 1. th.

2. th. 4. th.

F. 3. 1. th. F. 4. 2. th.

3. th. 1. th.

4. th. 3. th.

2. th. Kirchoffu. 4. th.

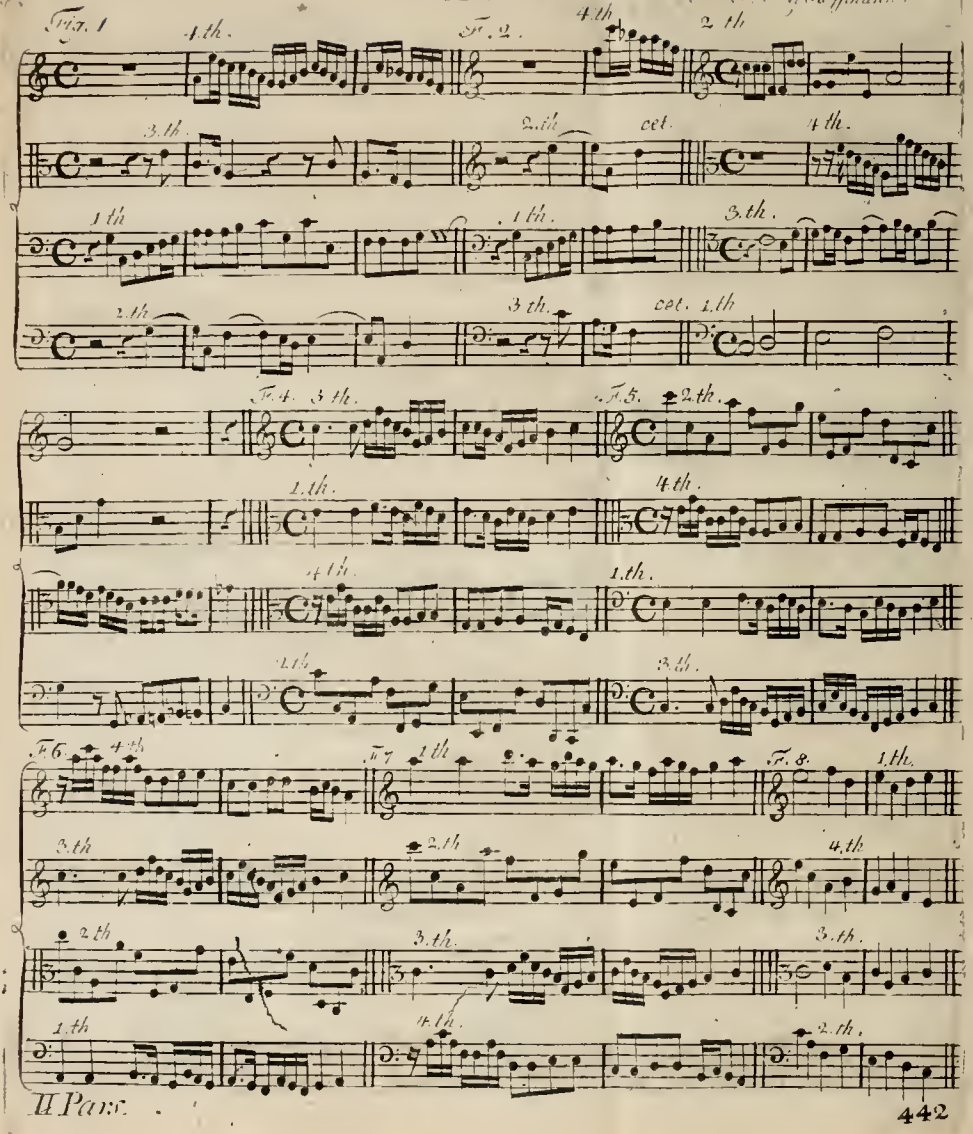
F. 5. 2. th.

4. th.

3. th

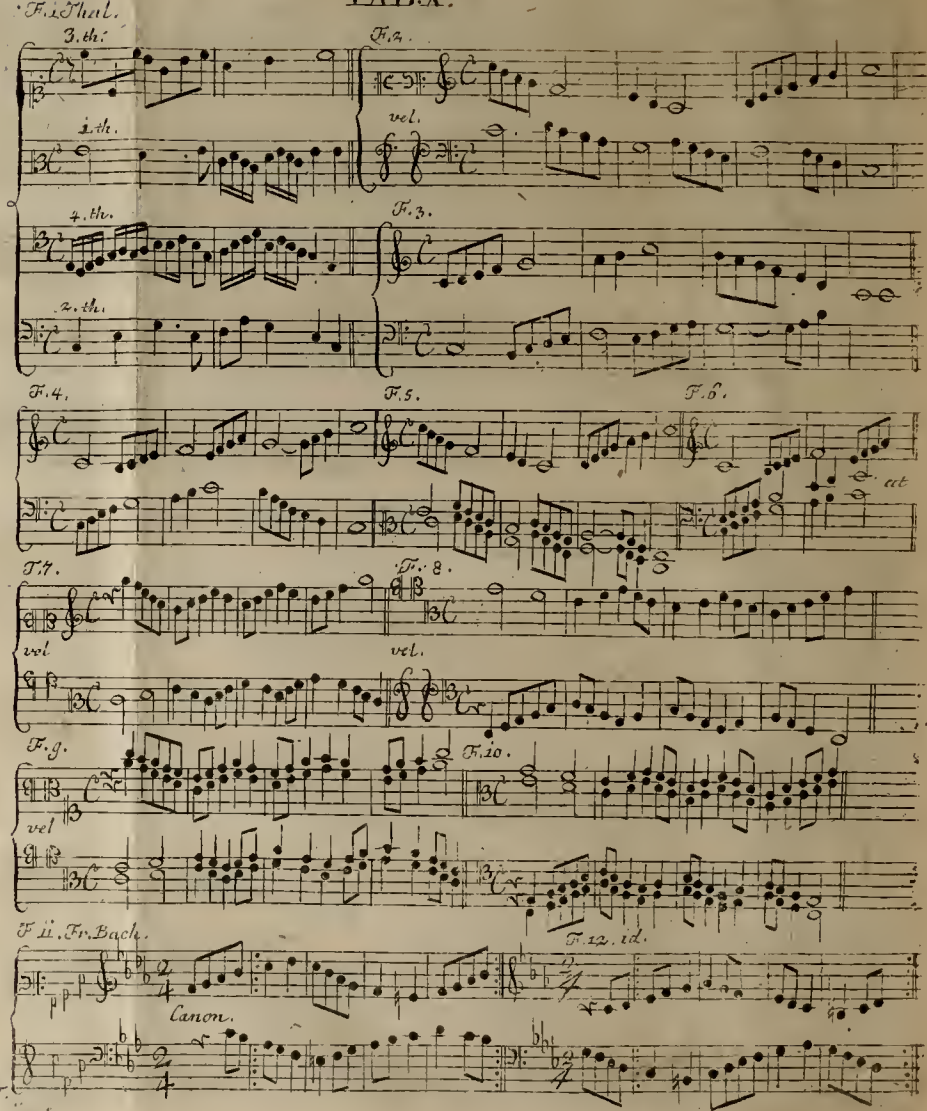
1. th. Kirchoffu

Tab. IX.



II Pars.

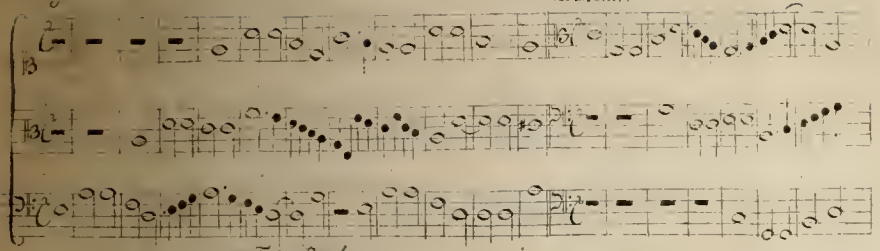
Tab. X.



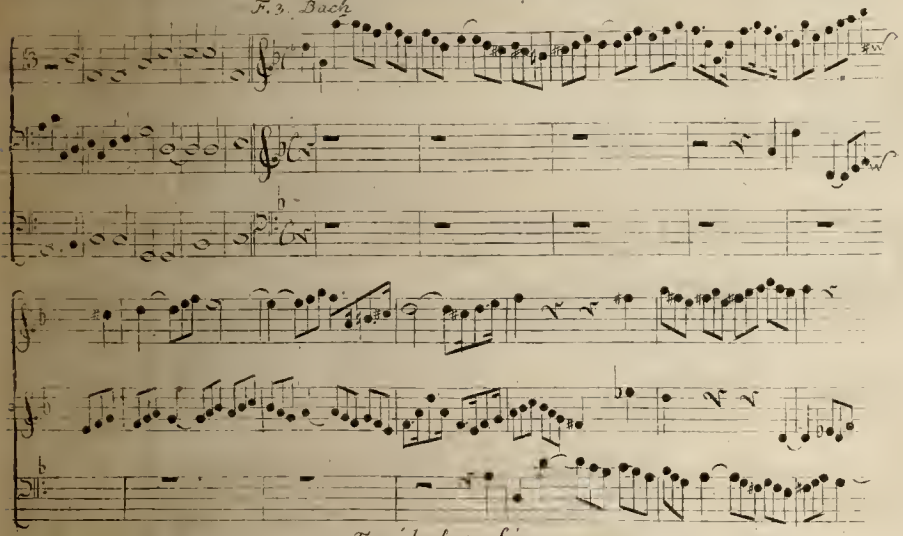
TAB. XI.

Fig. 1. Berardi

F. 2. id. mot. contr.



F. 3. Bach



F. 4 id. al rovescio.

cet.

TAB. XII.

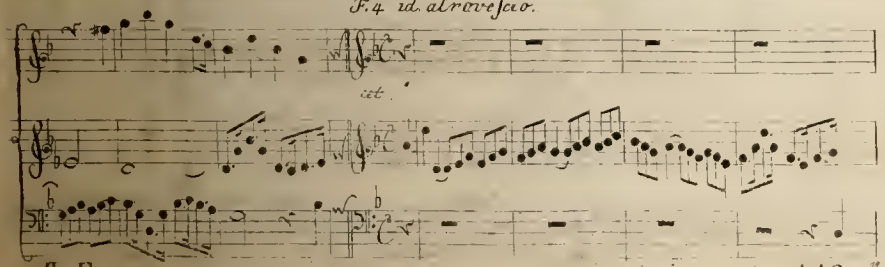
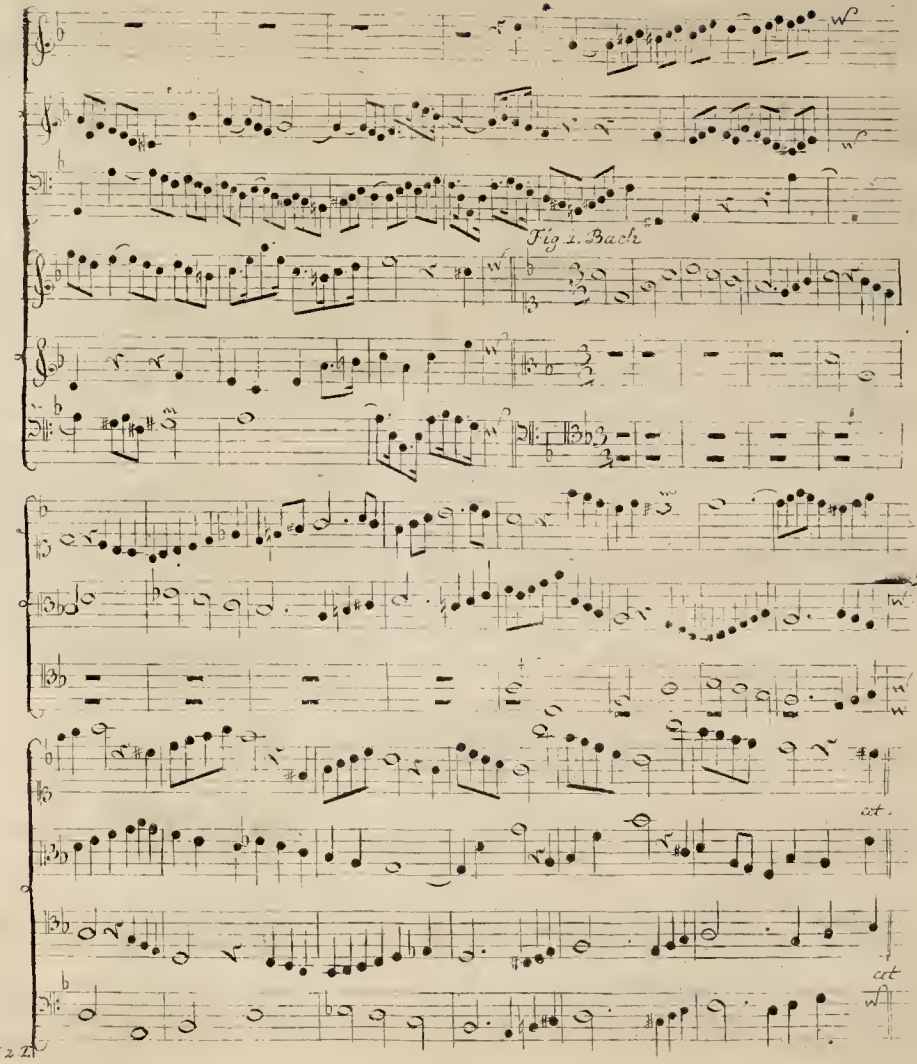


Fig. 1. Bach

cet.

cet.



TAB. XIII.

Fig. 1. Bach.

cet.

F. 2

F. 3

mot. retr.

F. 4. Fr. Bach.

F. 5.

Marp. F. W. 2 T.

TAB. XIV.

Fig. 1.

F. 2

mot. retrogr.

F. 3.

F. 4. mot. retrogr.

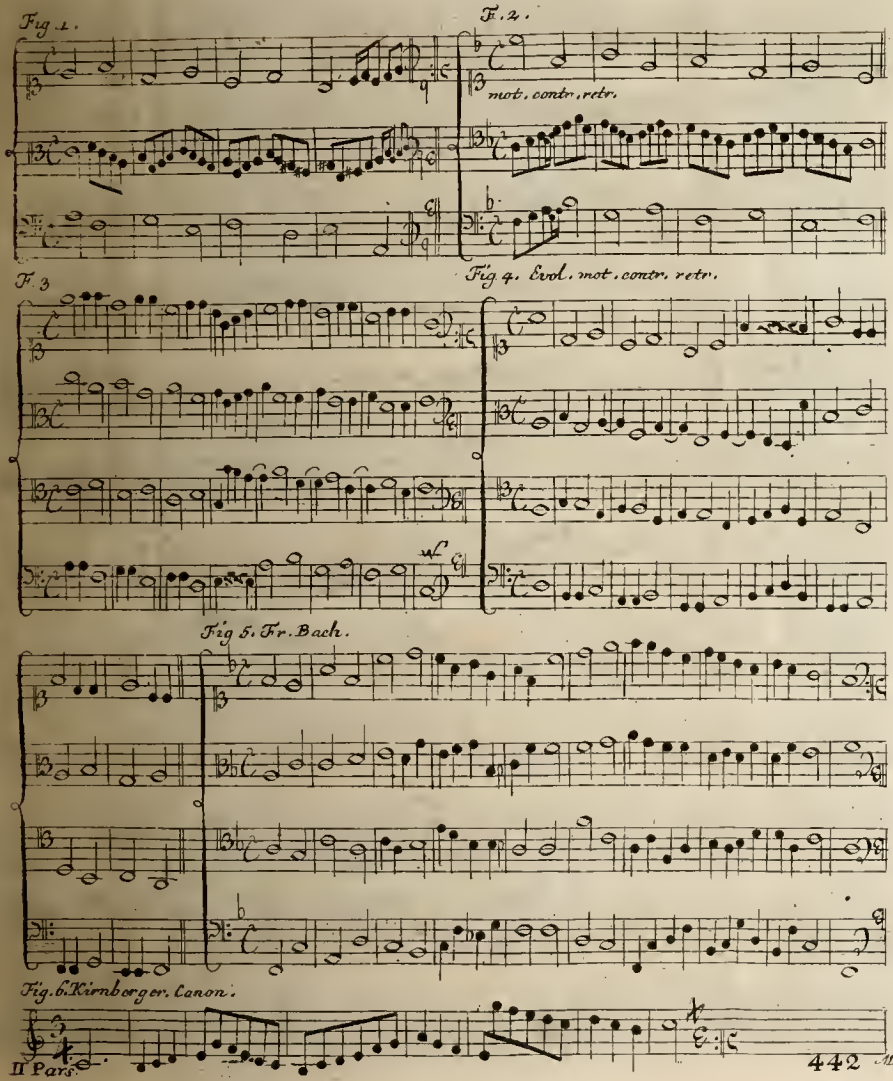
F. 5.

F. 6.

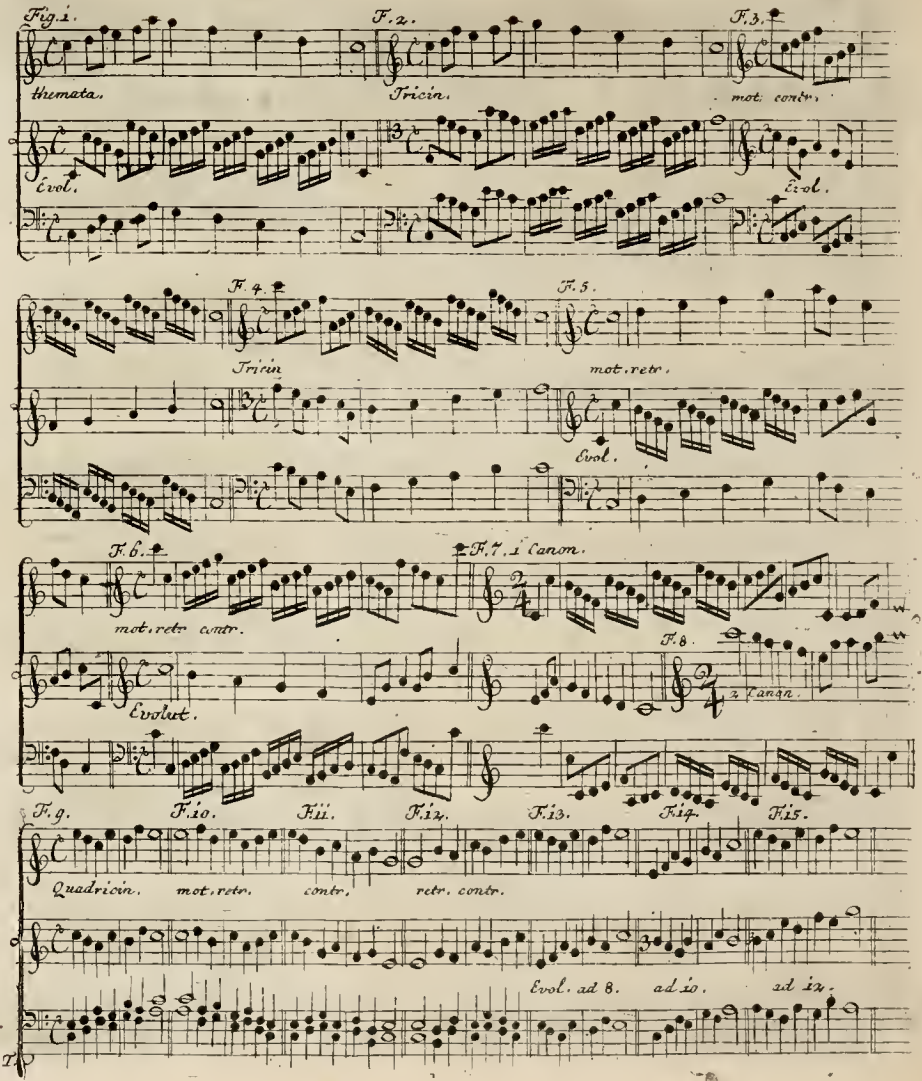
mot. contr. retr.

F. 7. Canon.

TAB. XV.



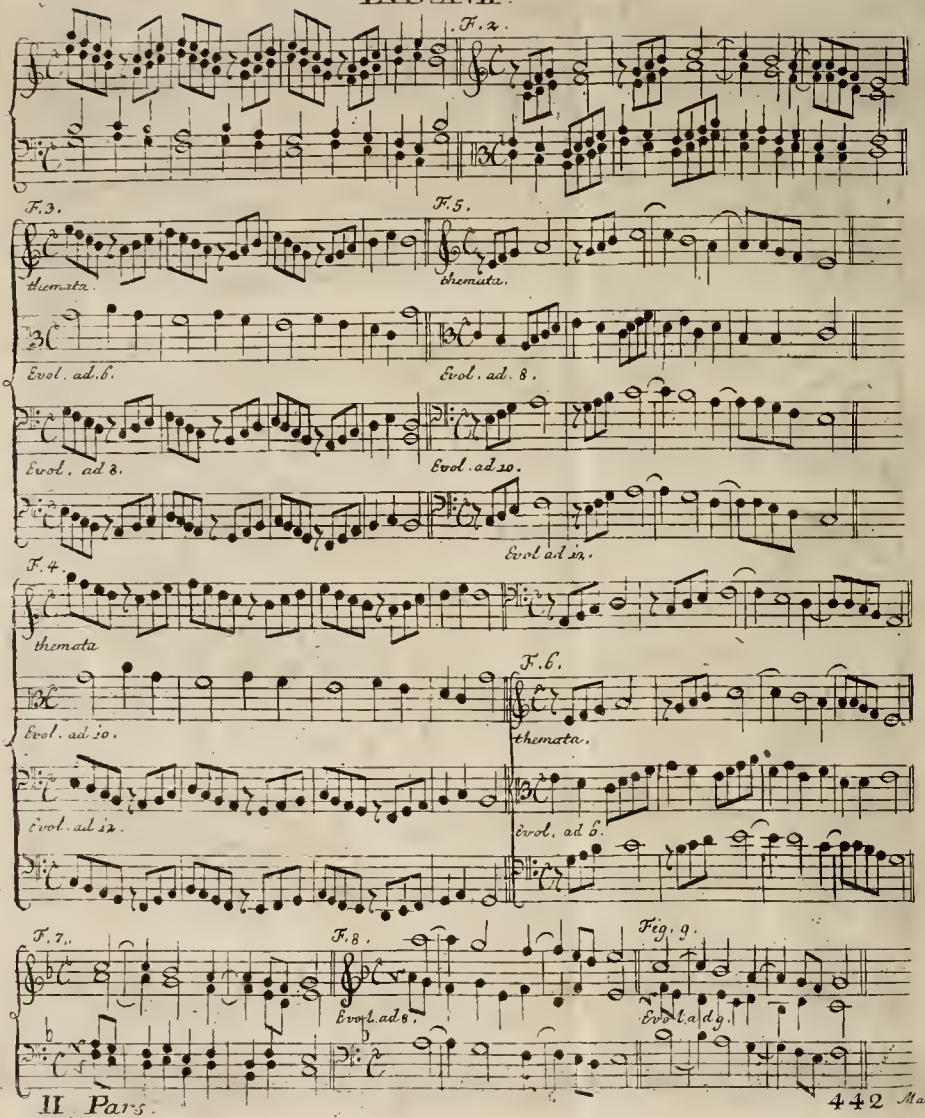
TAB. XVI.



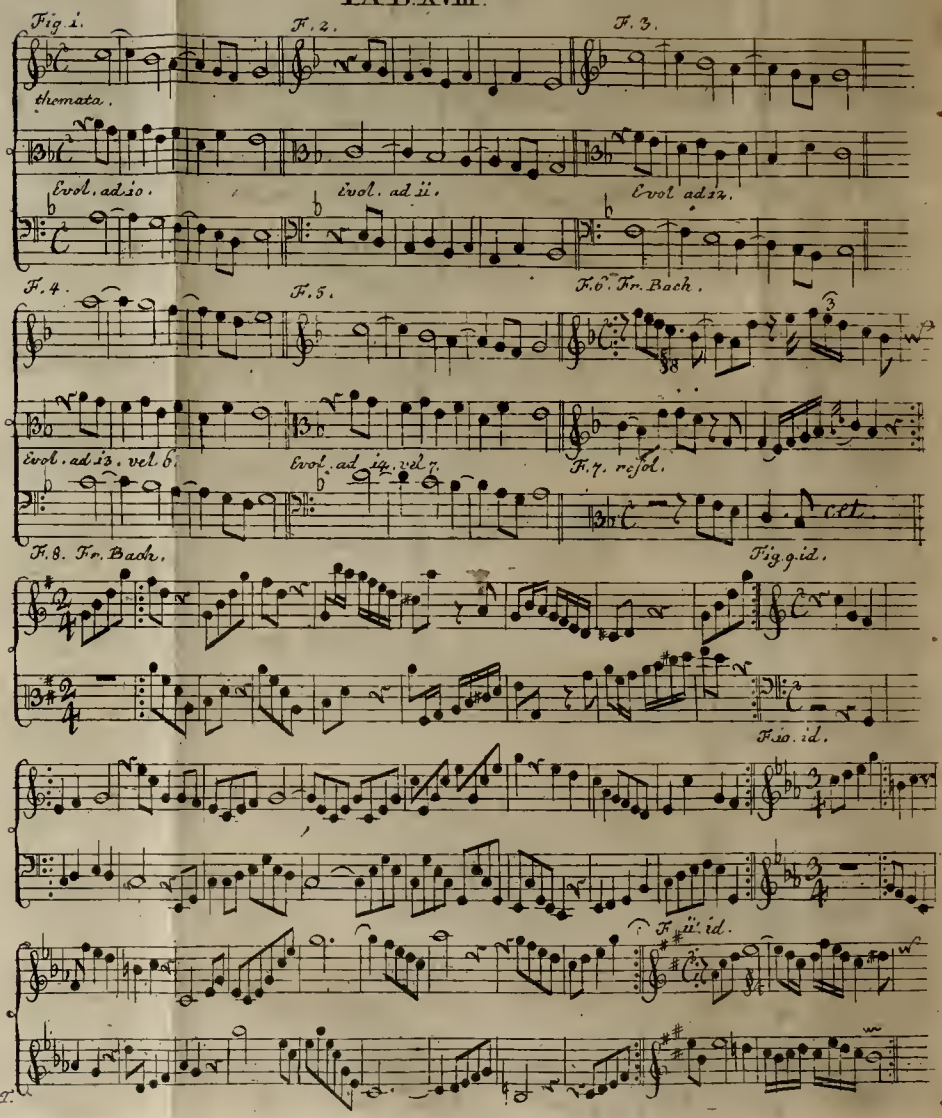
Marp. F. W. 2 T.

Fig. 1.

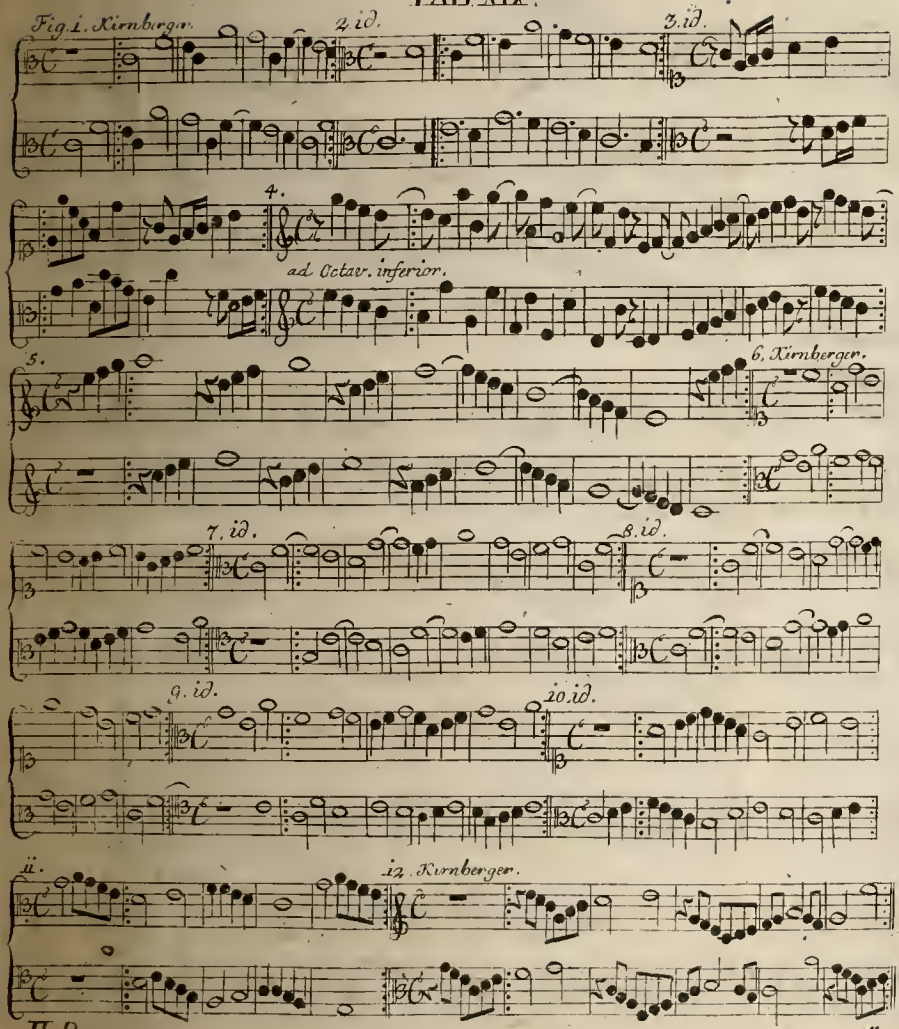
TAB. XVII.



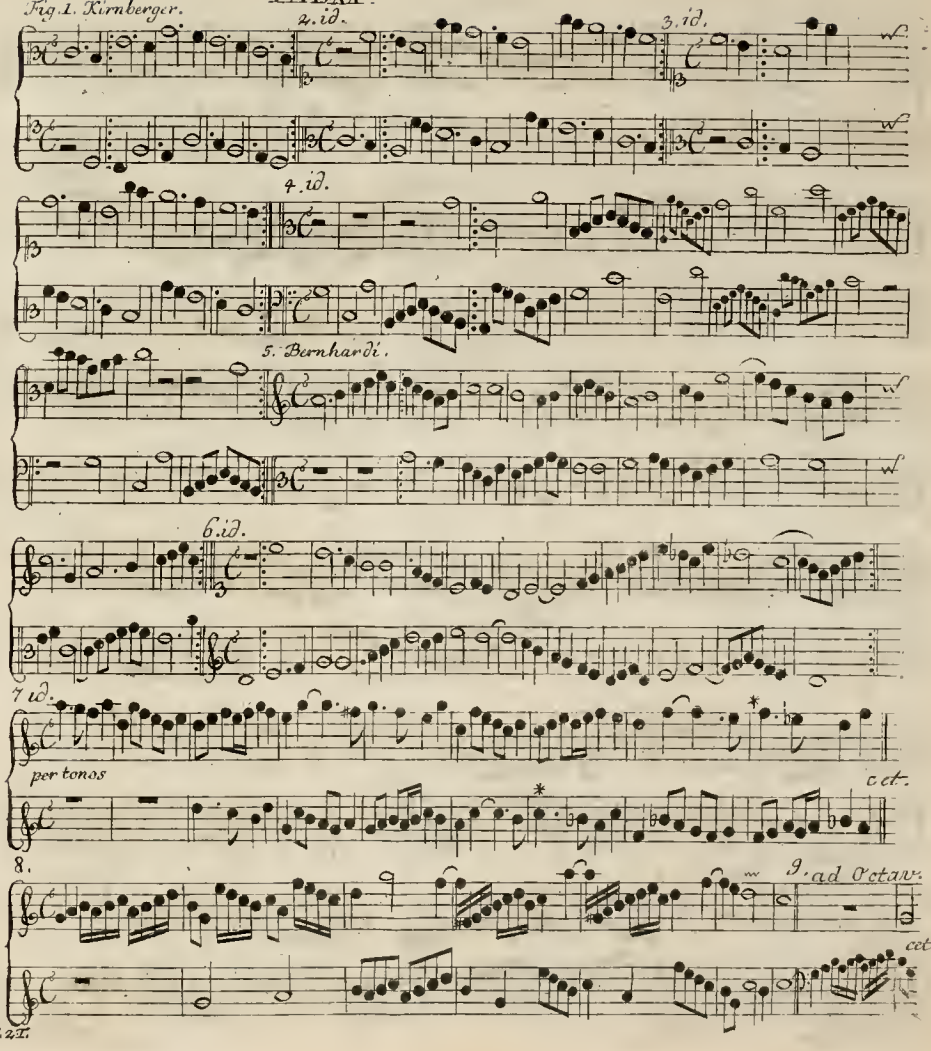
TAB. XVIII.



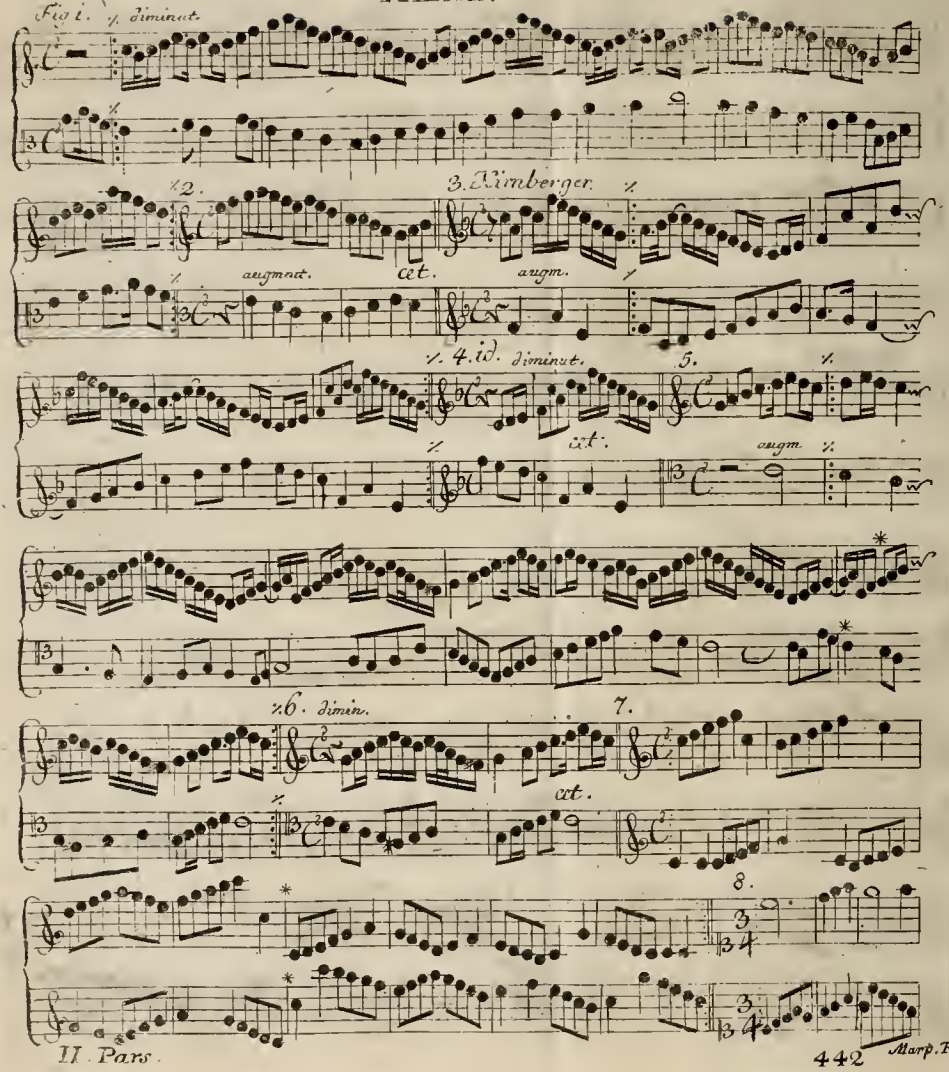
TAB. XIX.



TAB. XX.



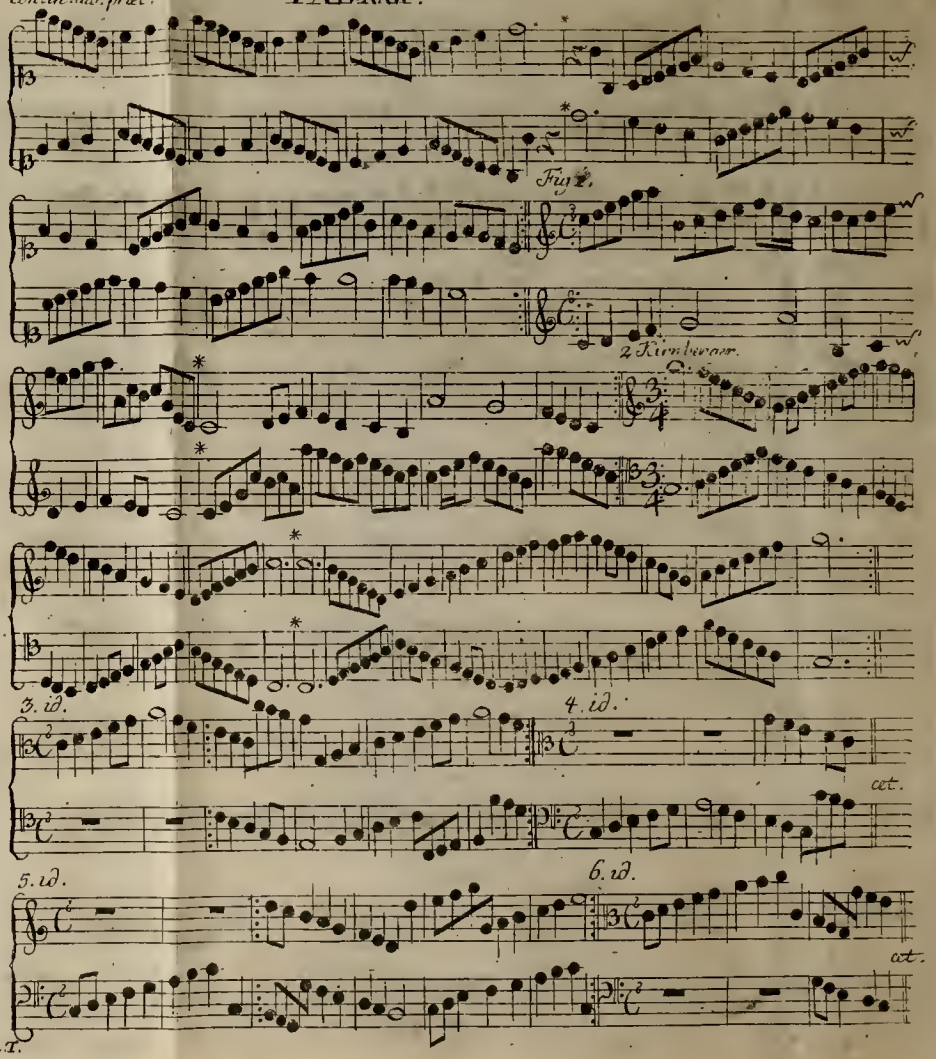
TAB. XXI.



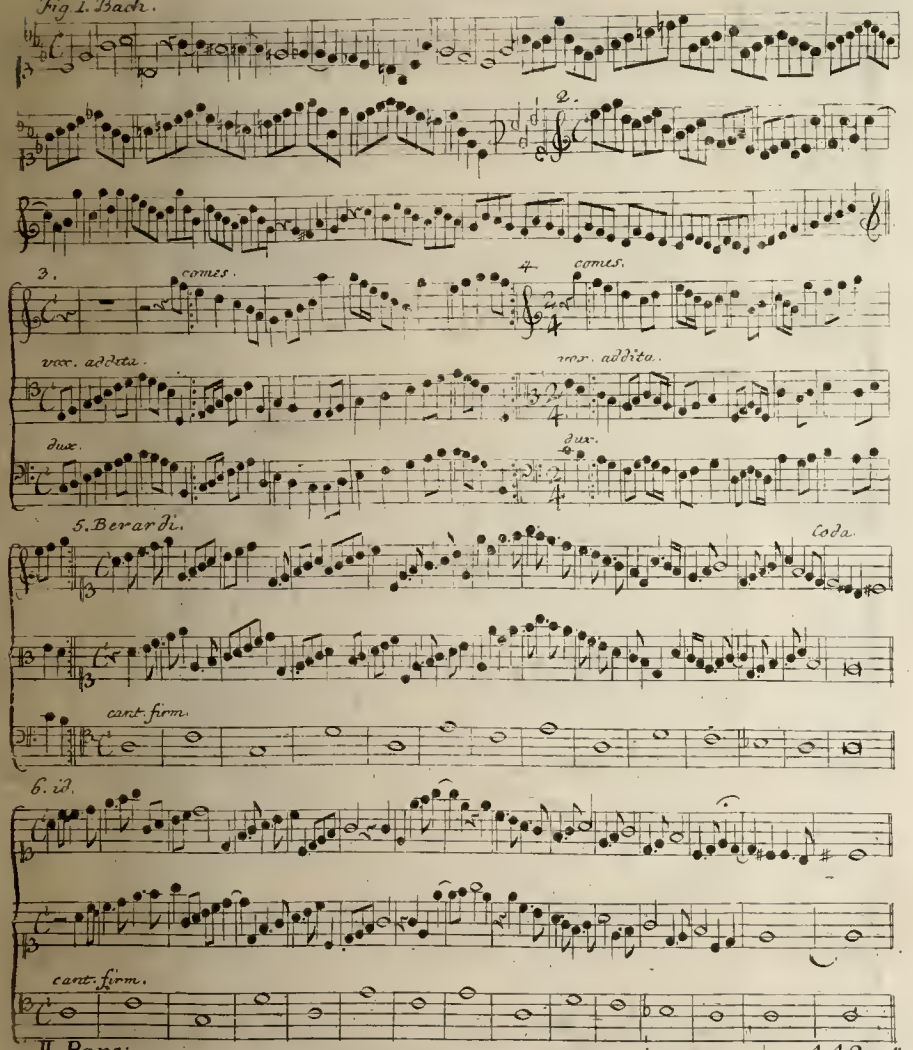
Marp. F. Wiz. T.

TAB. XXII.

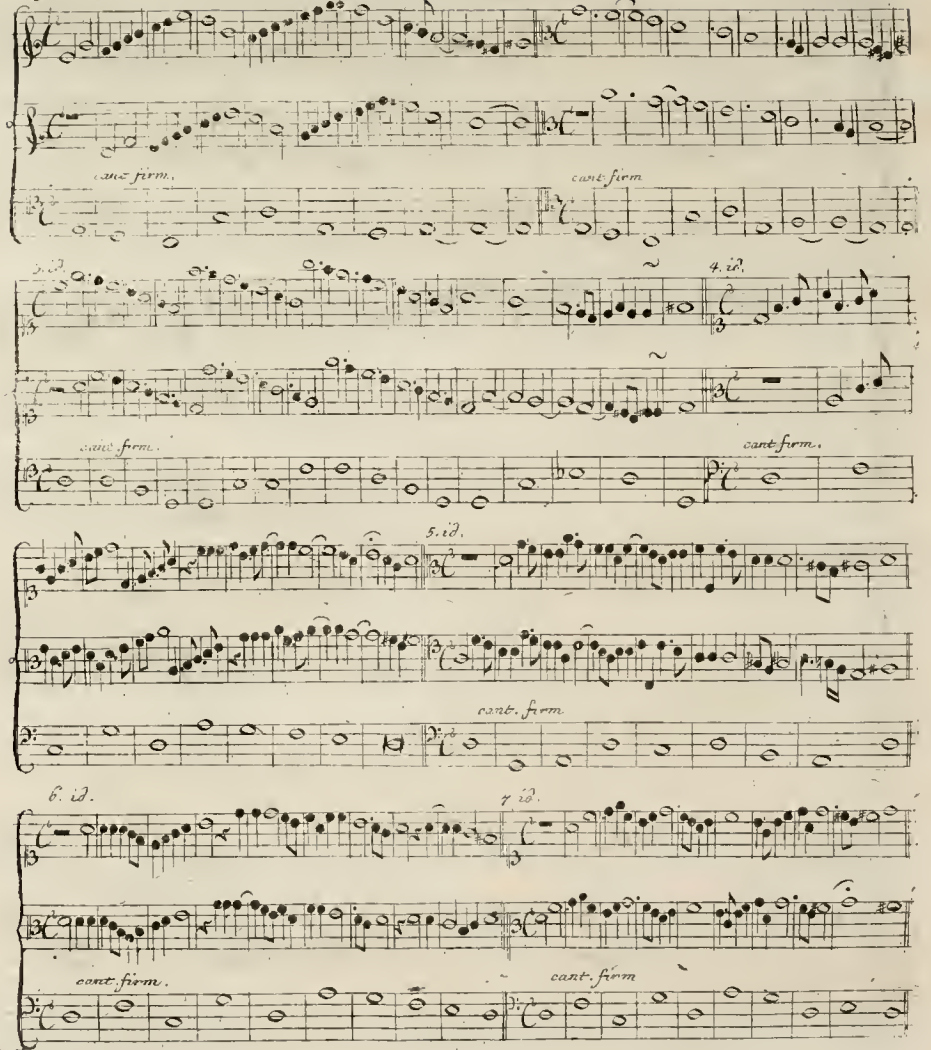
Contin. tab. prec.



TAB. XXIII.



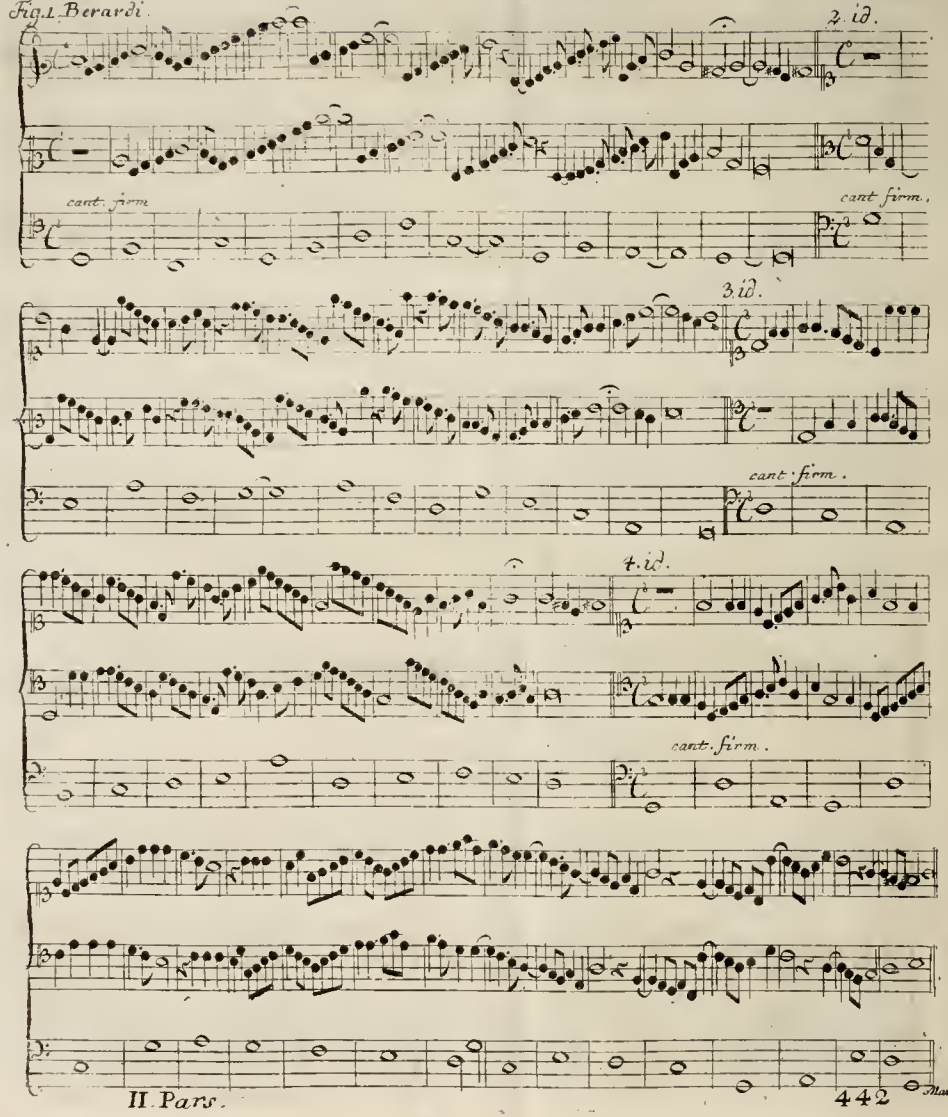
TAB. XXIV.



Marp. F. W. 22.

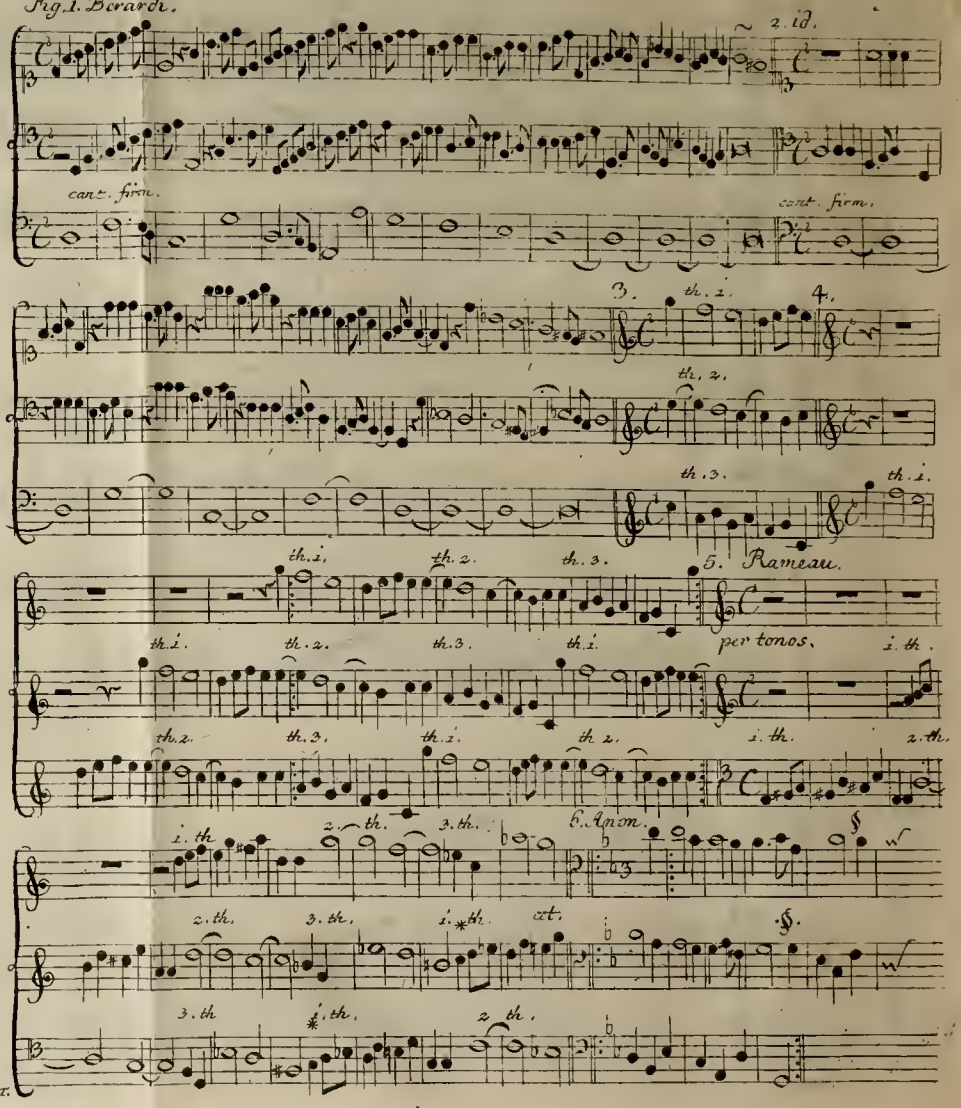
TAB. XXV.

Fig. 1. Berardi.



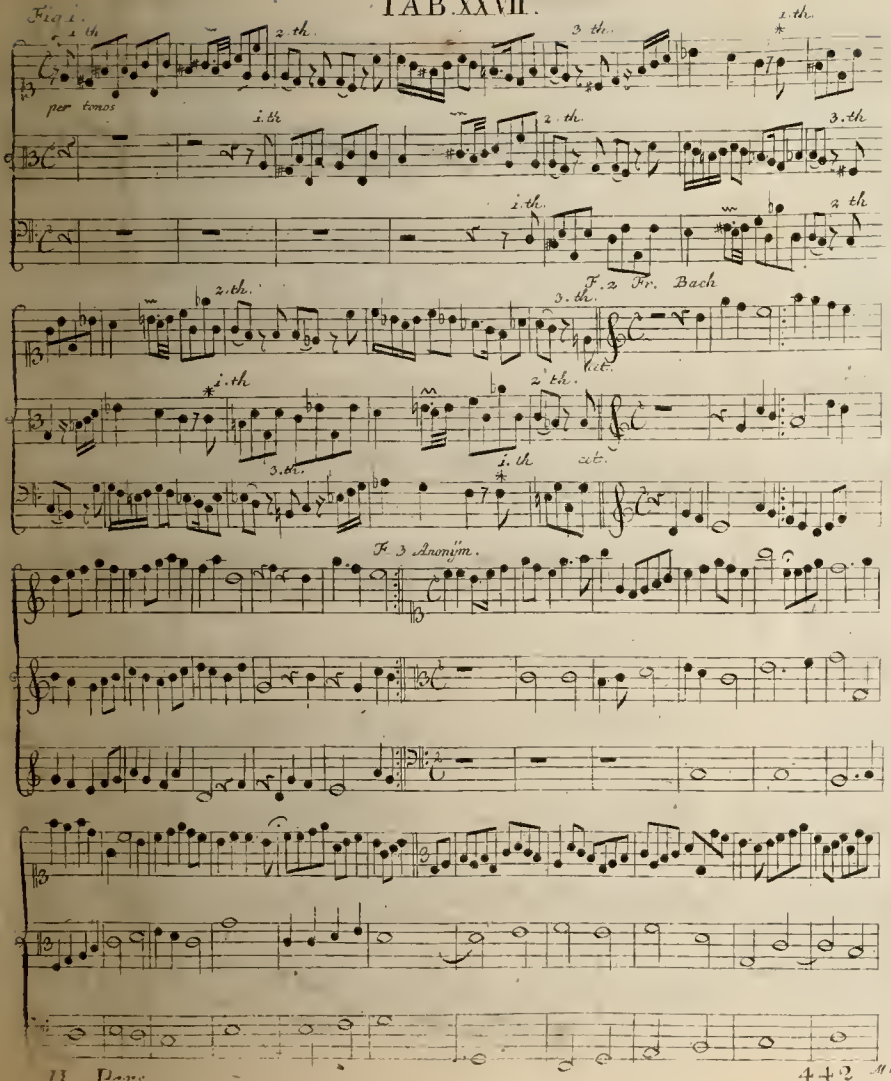
TAB. XXVI.

Fig. 1. Berardi.

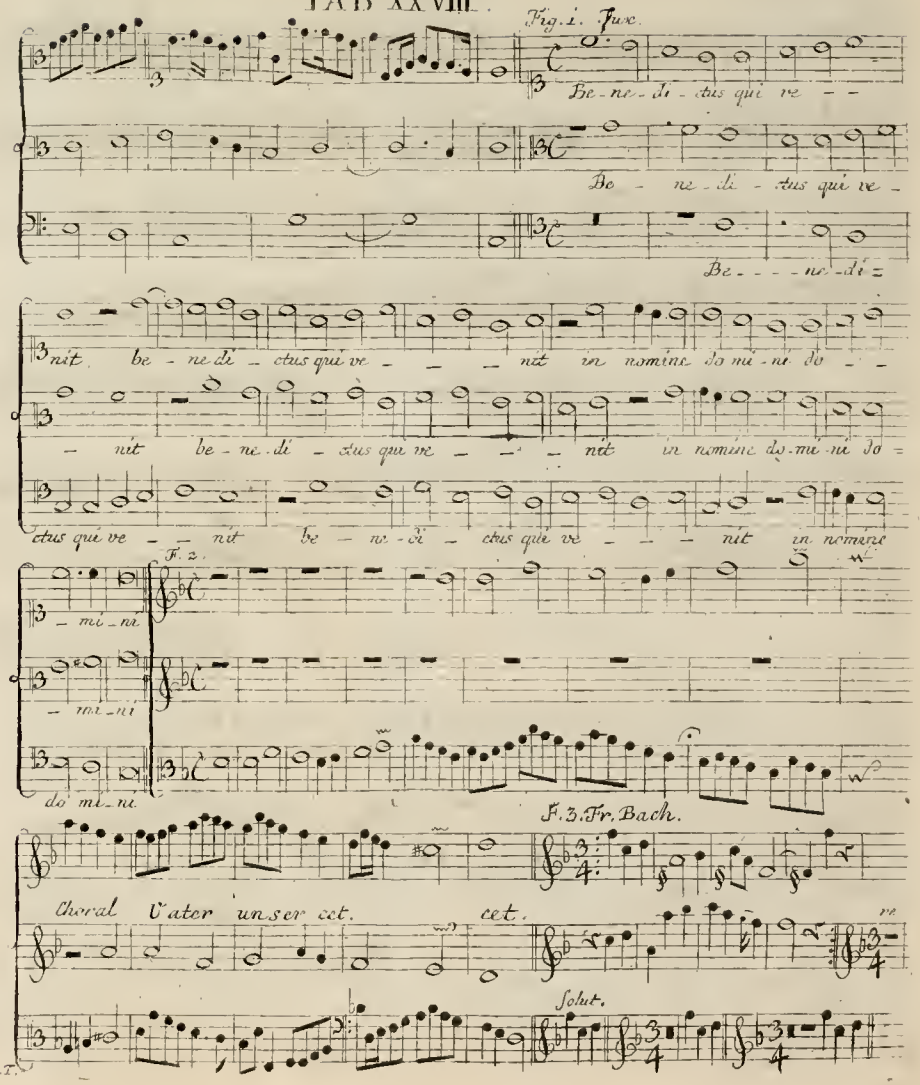


Murph. F. W. 2. T.

TAB. XXVII.

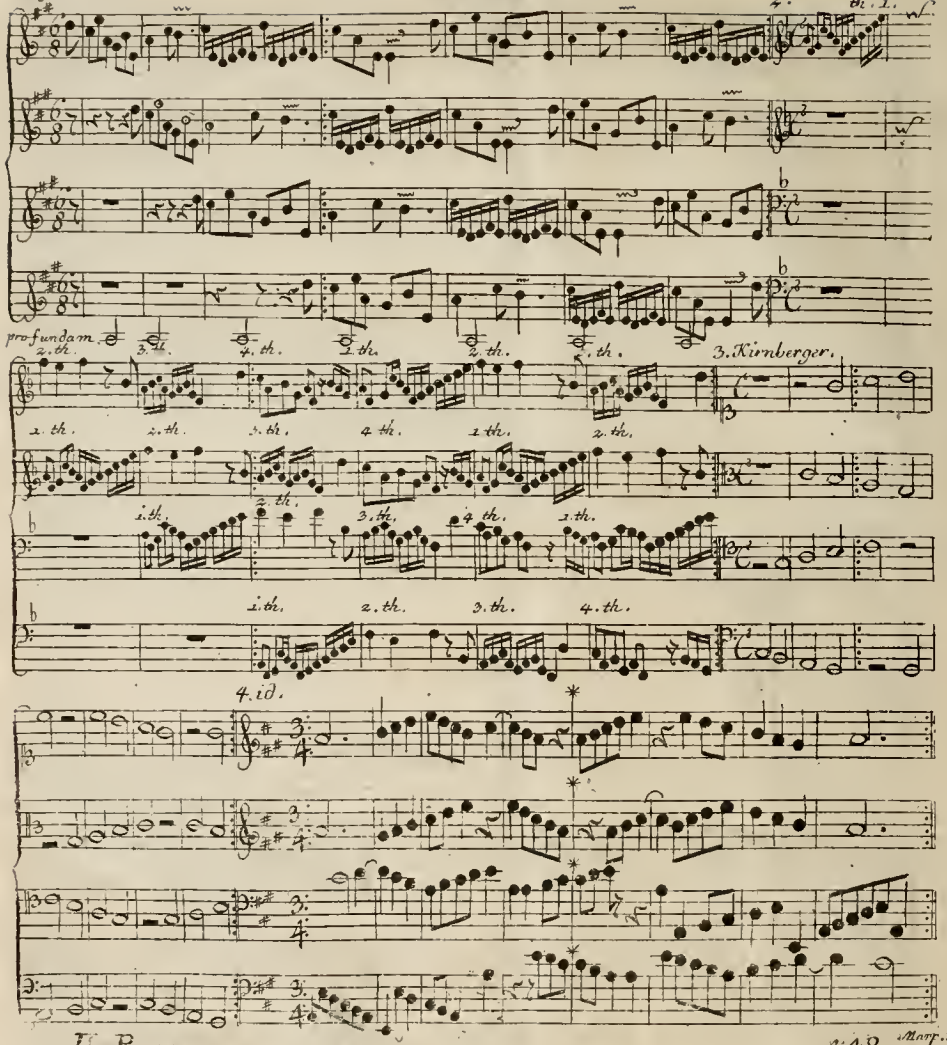


TAB. XXVIII.



TAB. XXIX.

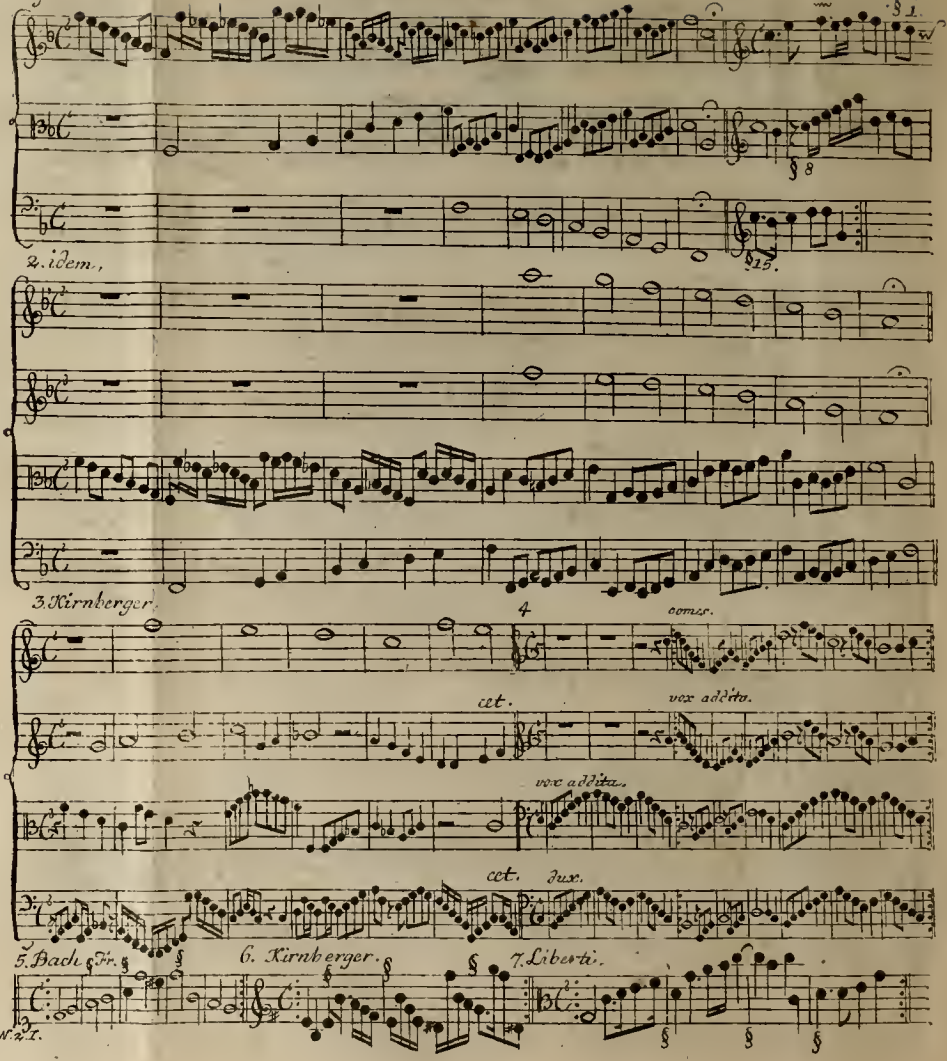
Fig. 1. Musette



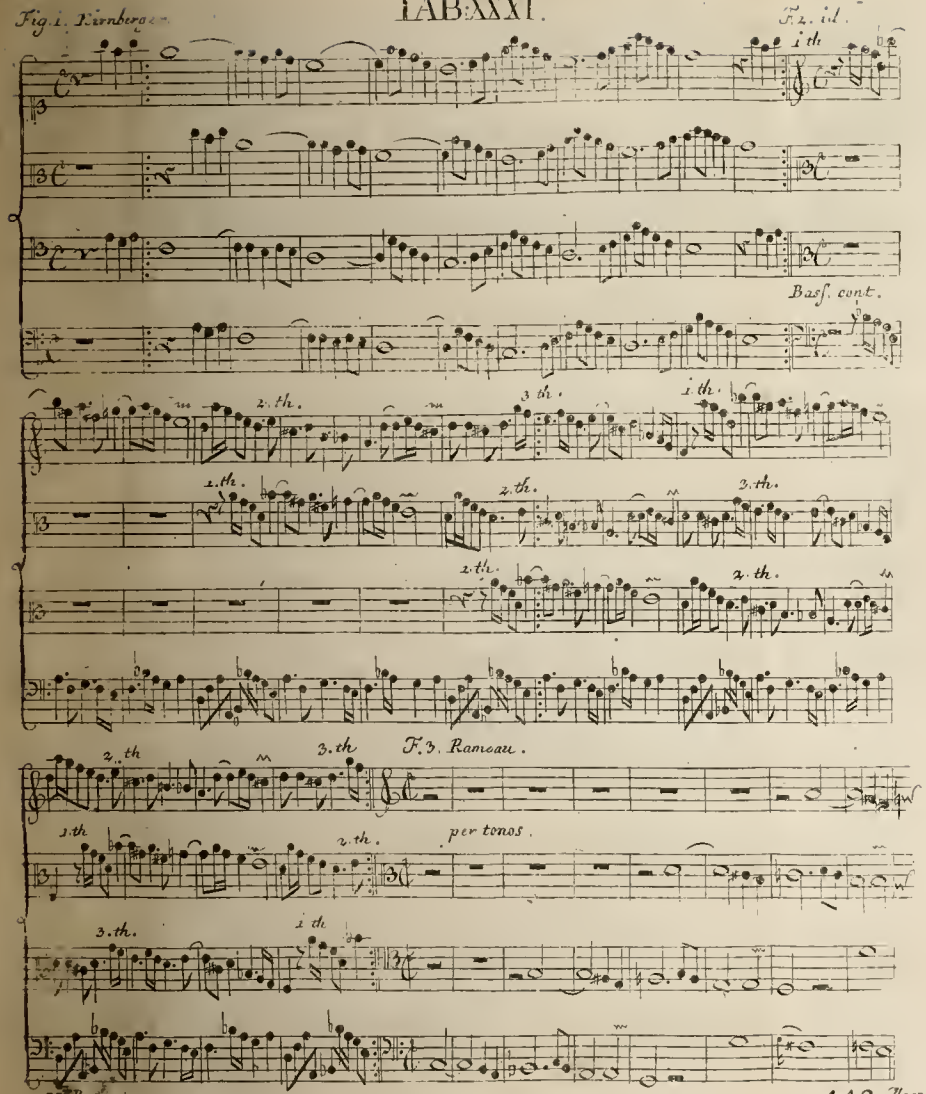
Manp. K. W. 2. I.

TAB. XXX.

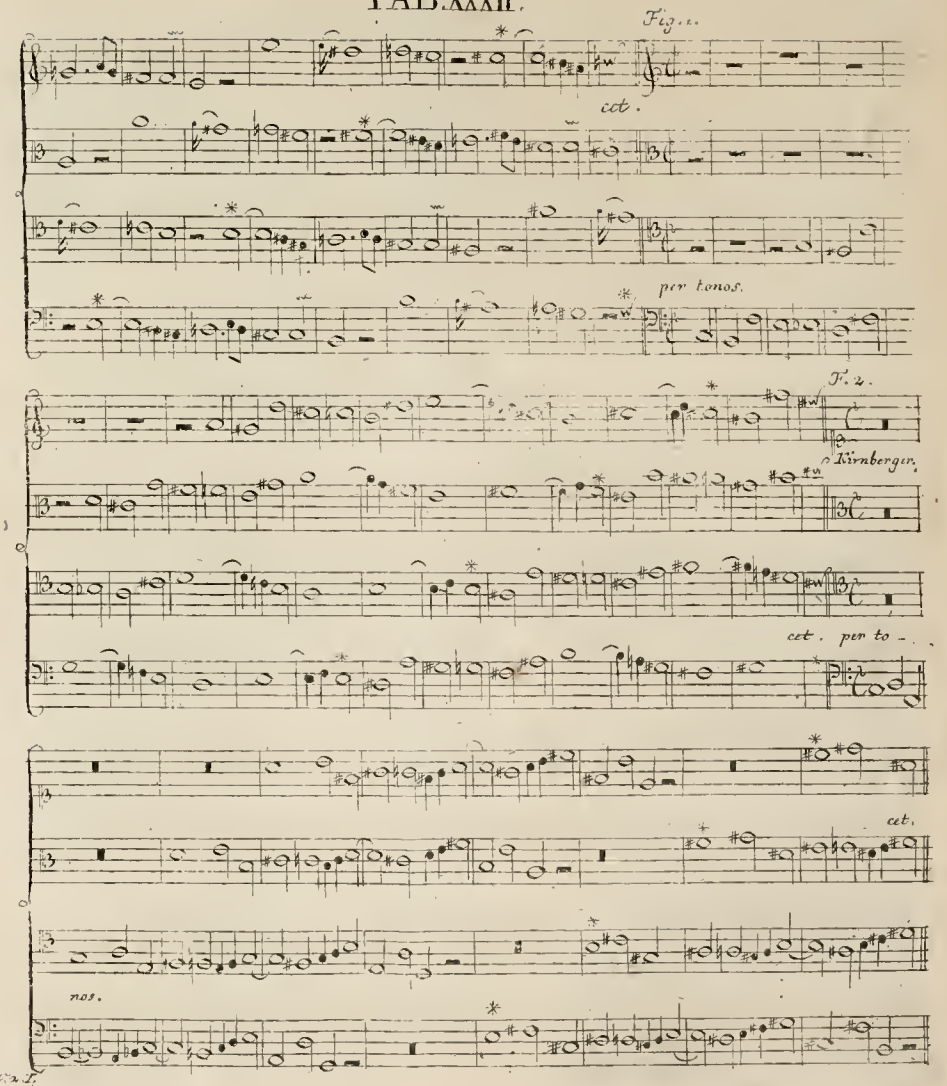
Fig. 1. Thail.



TAB: XXXI.



TAB: XXXII.



Marp: F. W. 2. I.

Tab. XXXIII.

Fig. 1. Kirnberger.

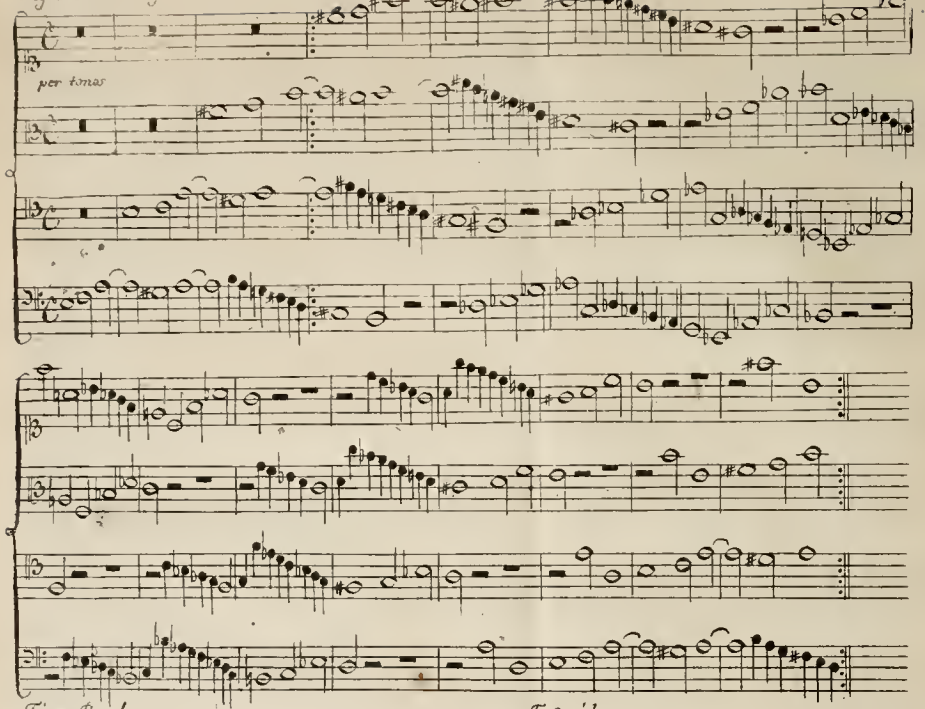
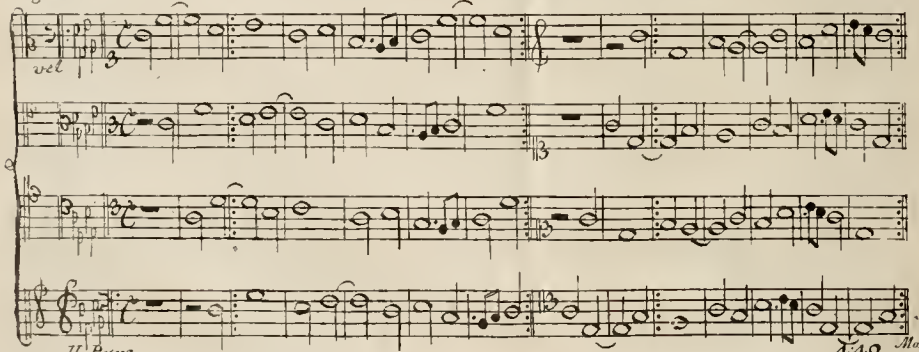


Fig. 2. Bach.

F. 3. id.



II. Pars.

Marp. Tab. XXXIV.

Tab. XXXIV.

Fig. 1.

Fig. 2. Io. G. Hofmann.

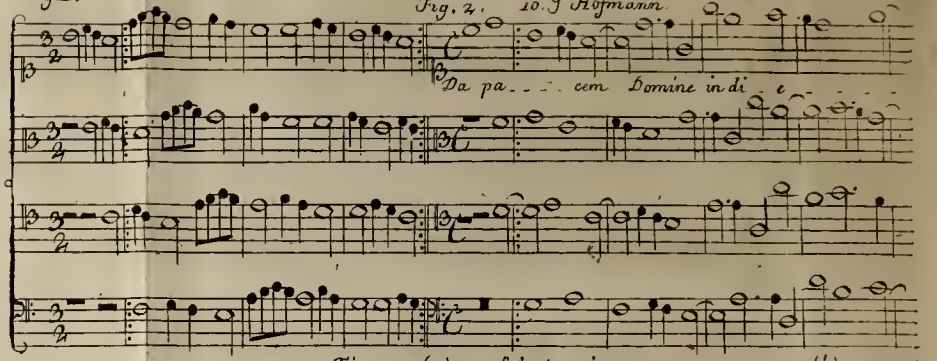
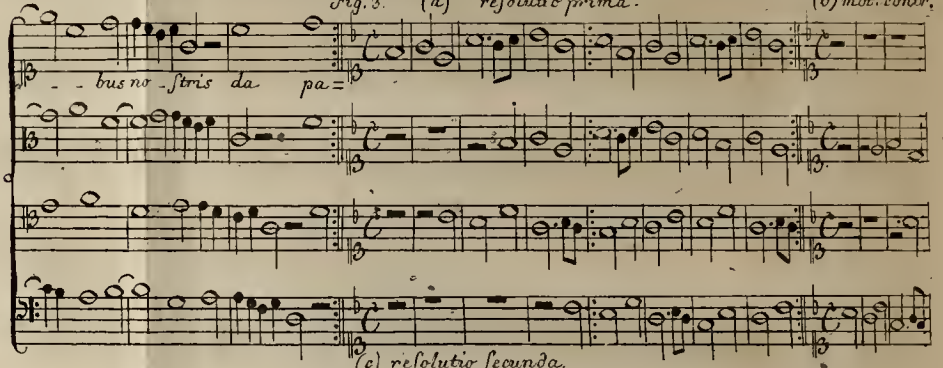
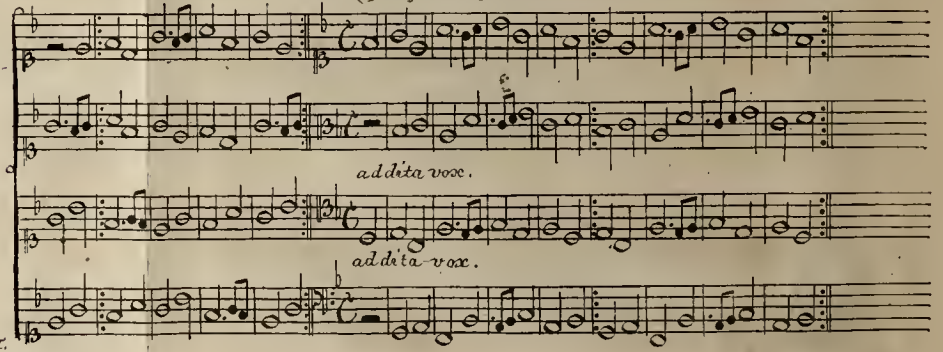


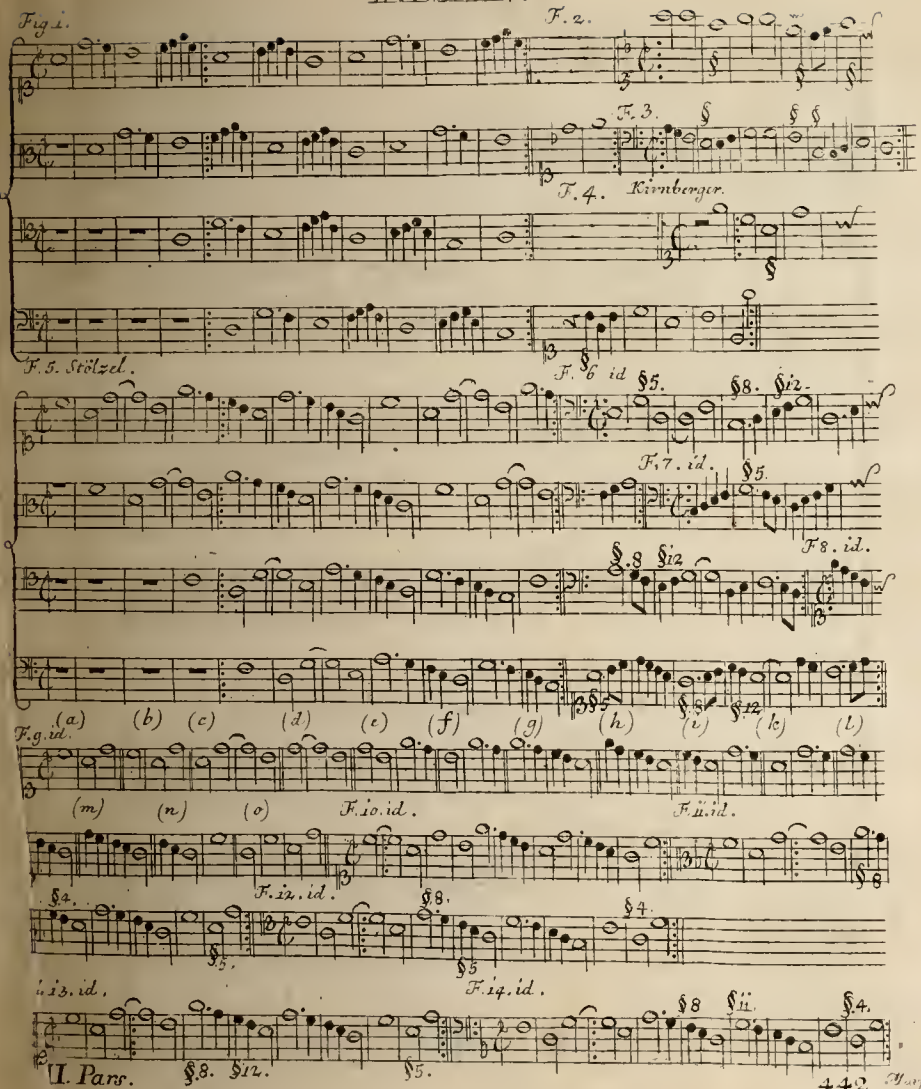
Fig. 3. (a) resolutio prima. (b) mot. contr.



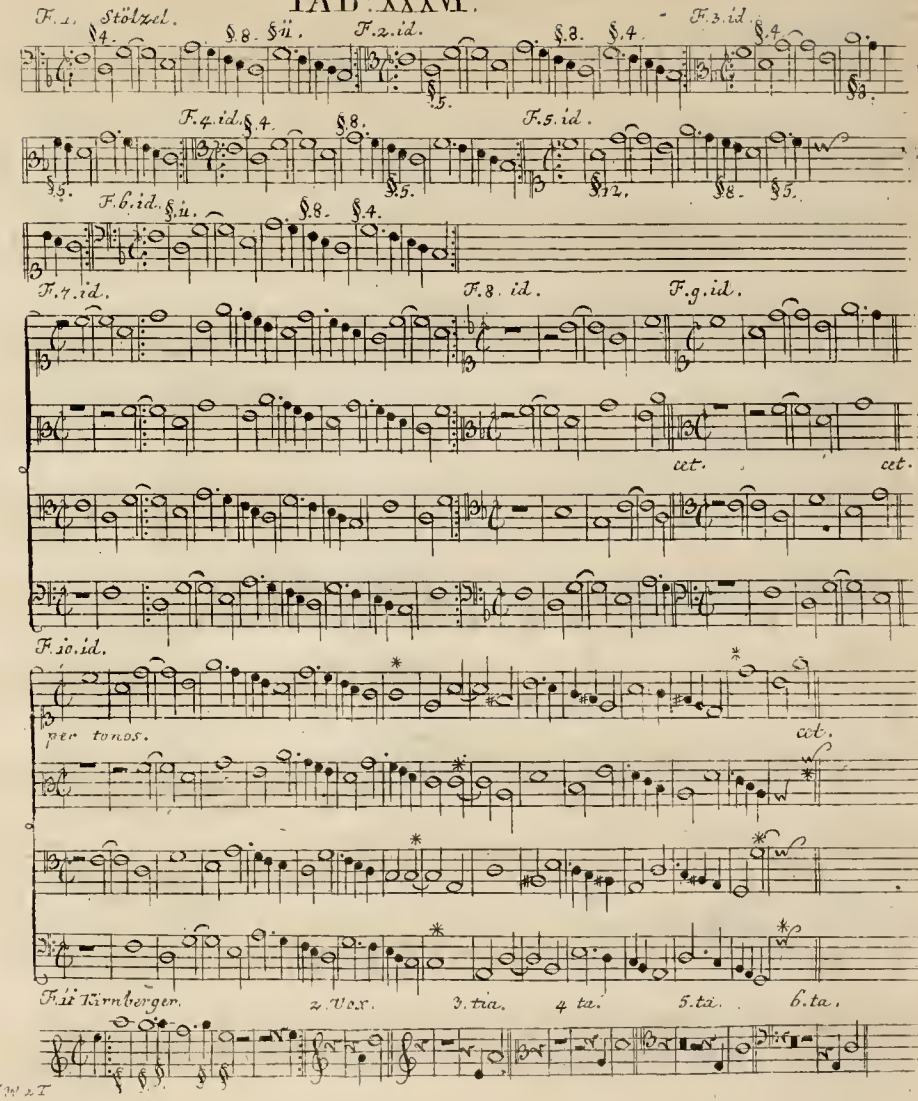
(c) resolutio secunda.



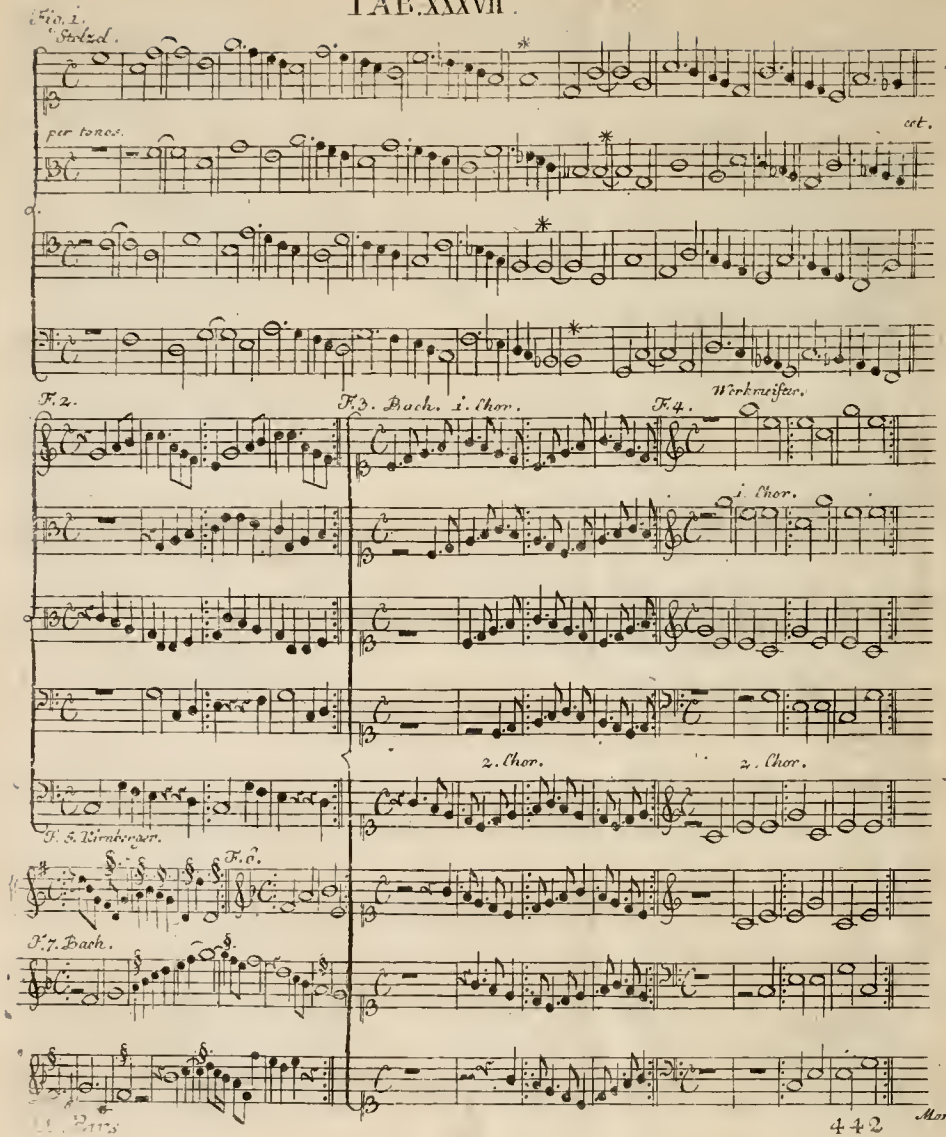
TAB. XXXV.



TAB. XXXVI.

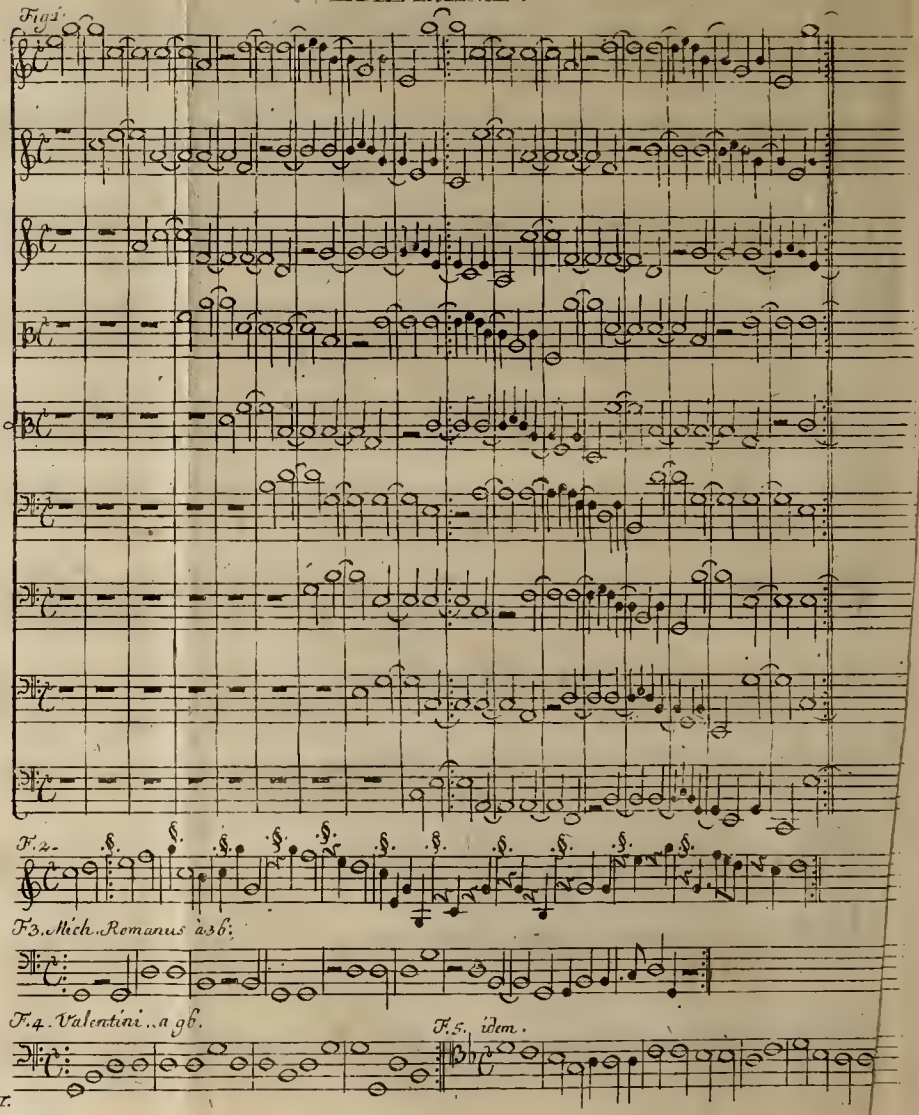


Tab. XXXVII.

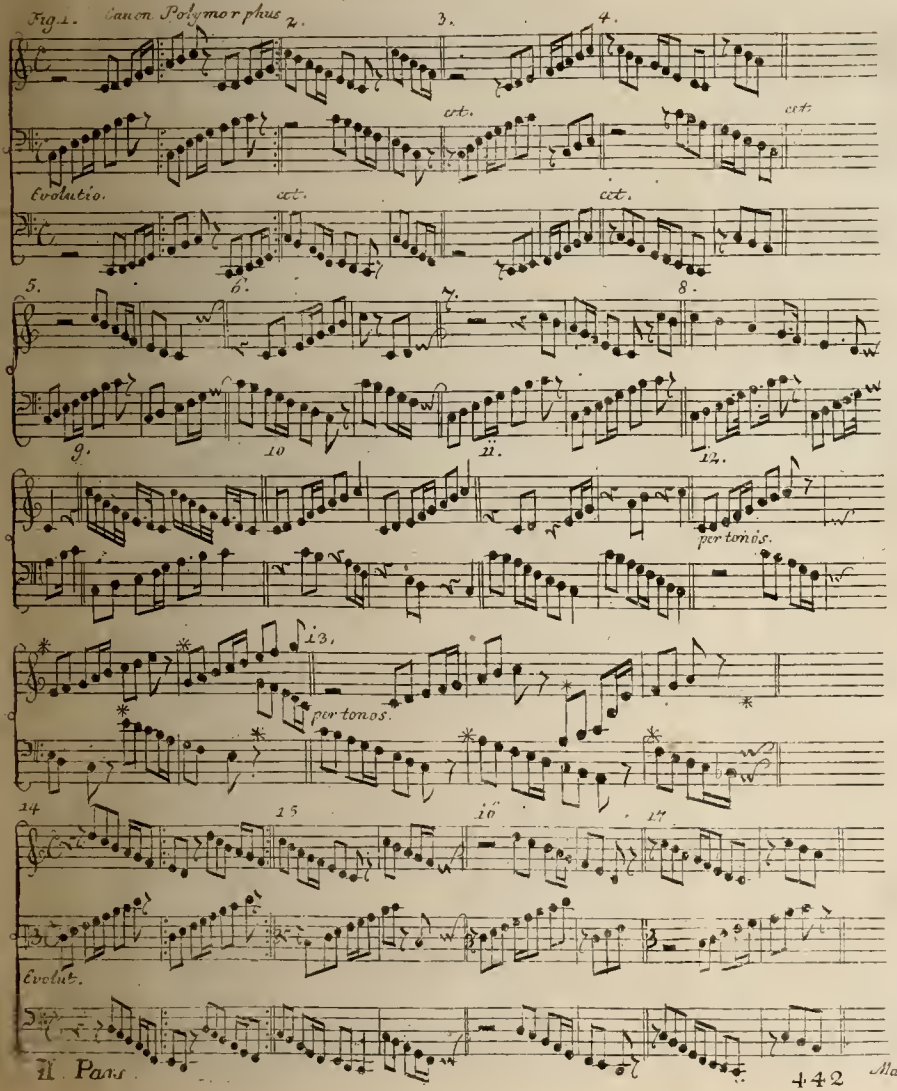


Morp: F. W. p. T.

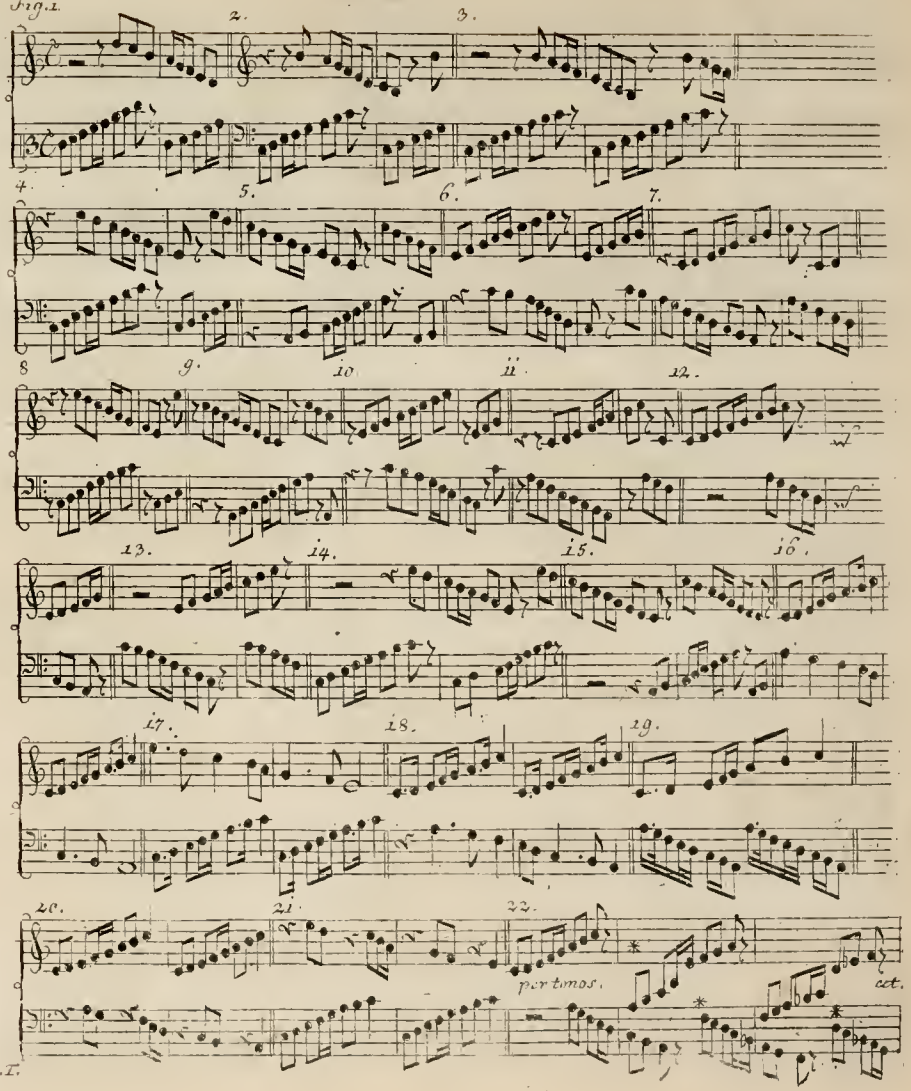
Tab. XXXVIII.



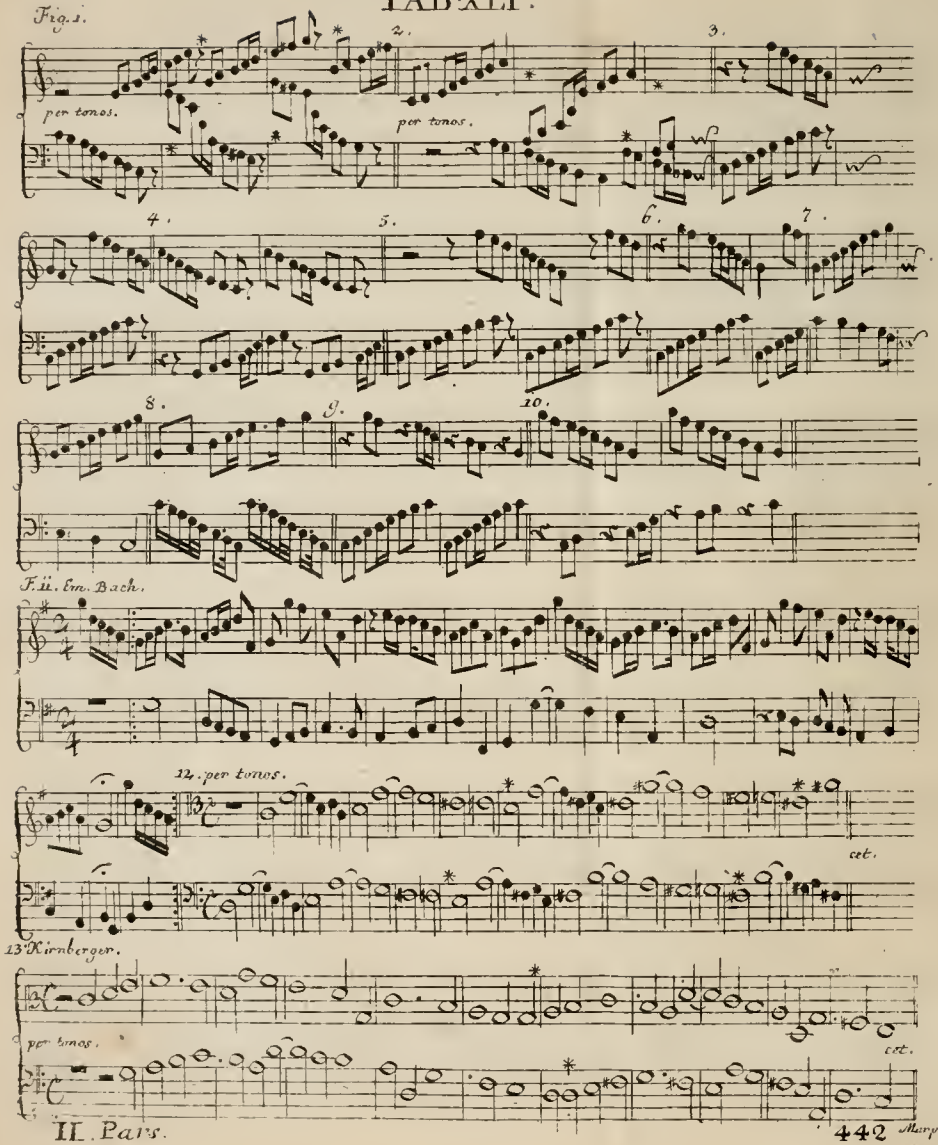
TAB. XXXIX.



TAB. XL.



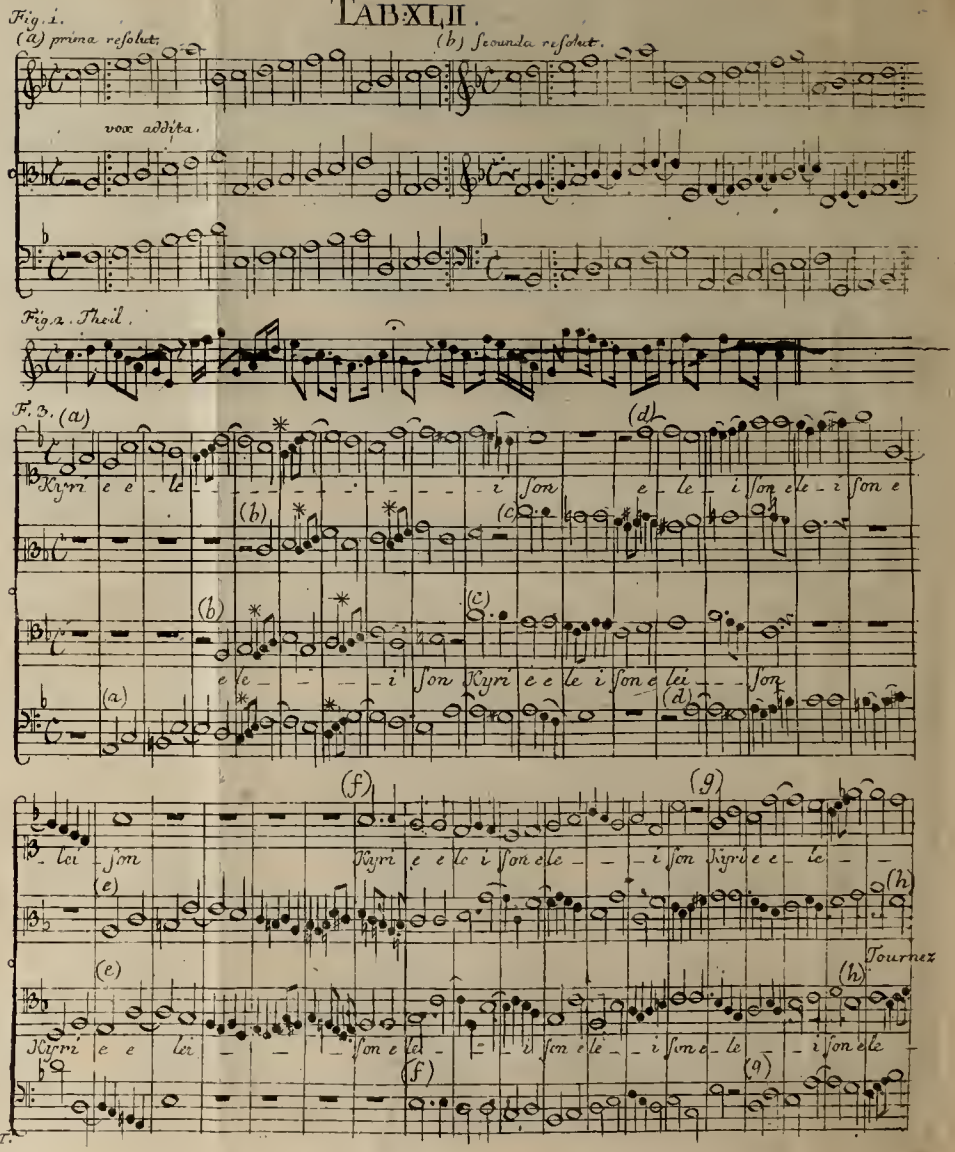
Tab. XLI.



II. Pars.

Mary. F. W. a. T.

Tab. XLII.



Cont. tab. prae.

TAB. XLIII.

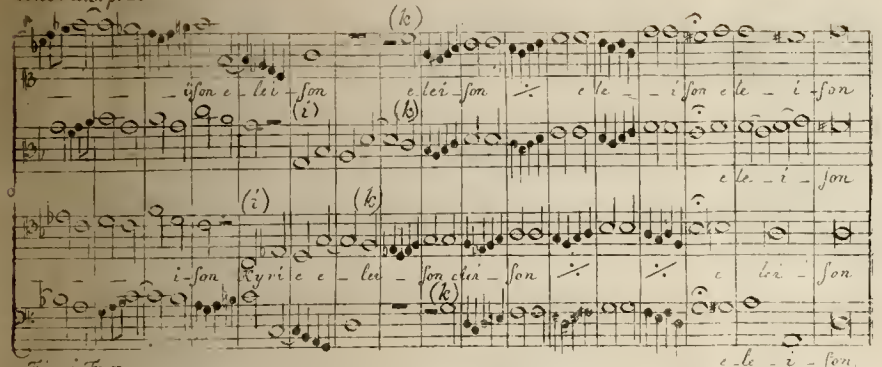
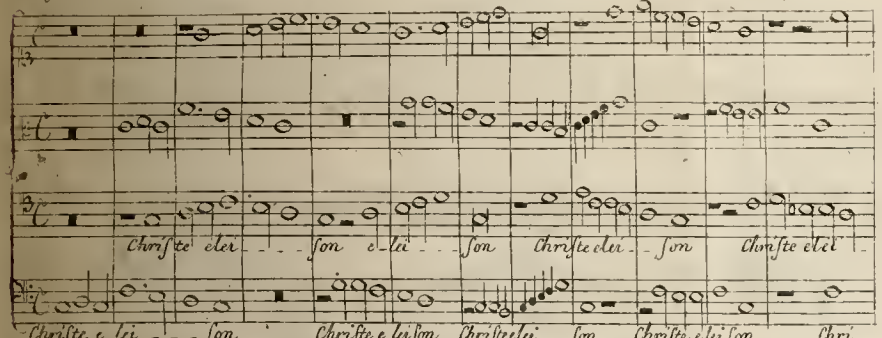
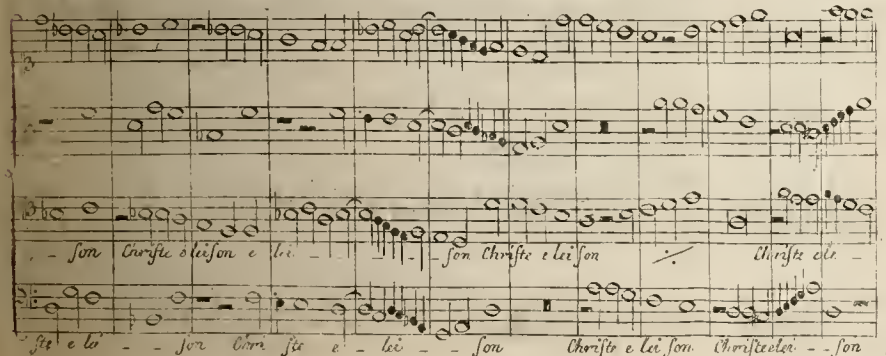


Fig. 1. Fux.





TAB. XLIV.

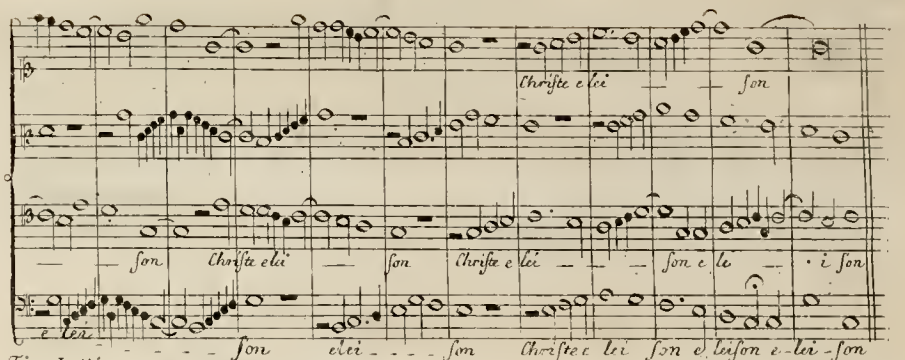
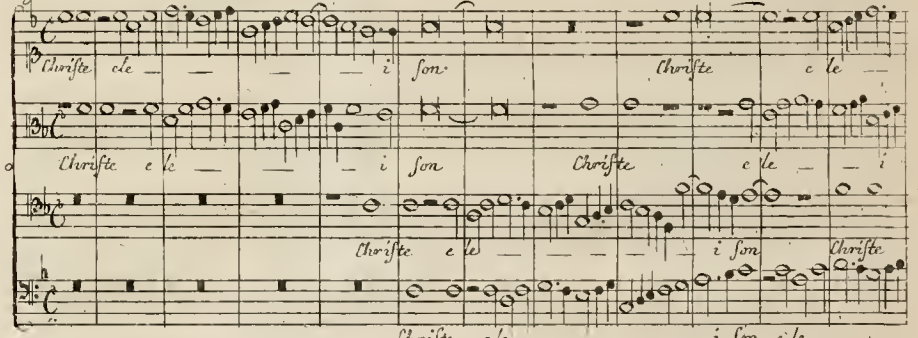
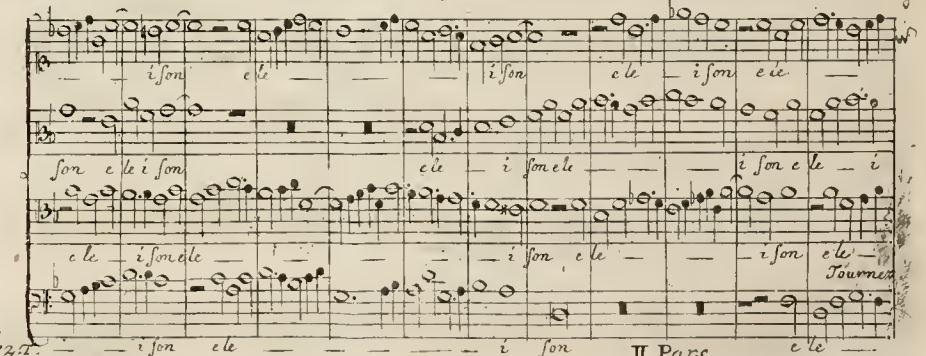


Fig. 1. Lotti.

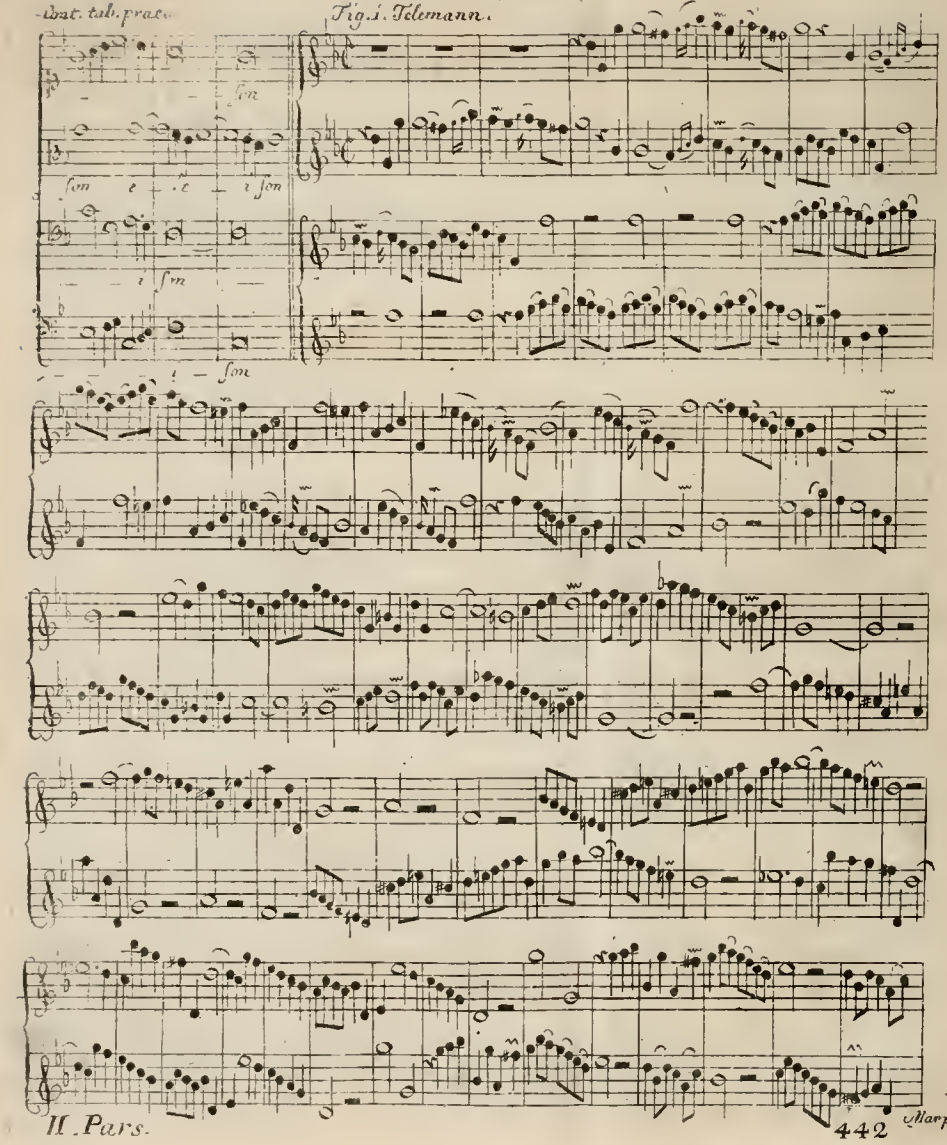




TAB. XLV.

Cont. tab. praec.

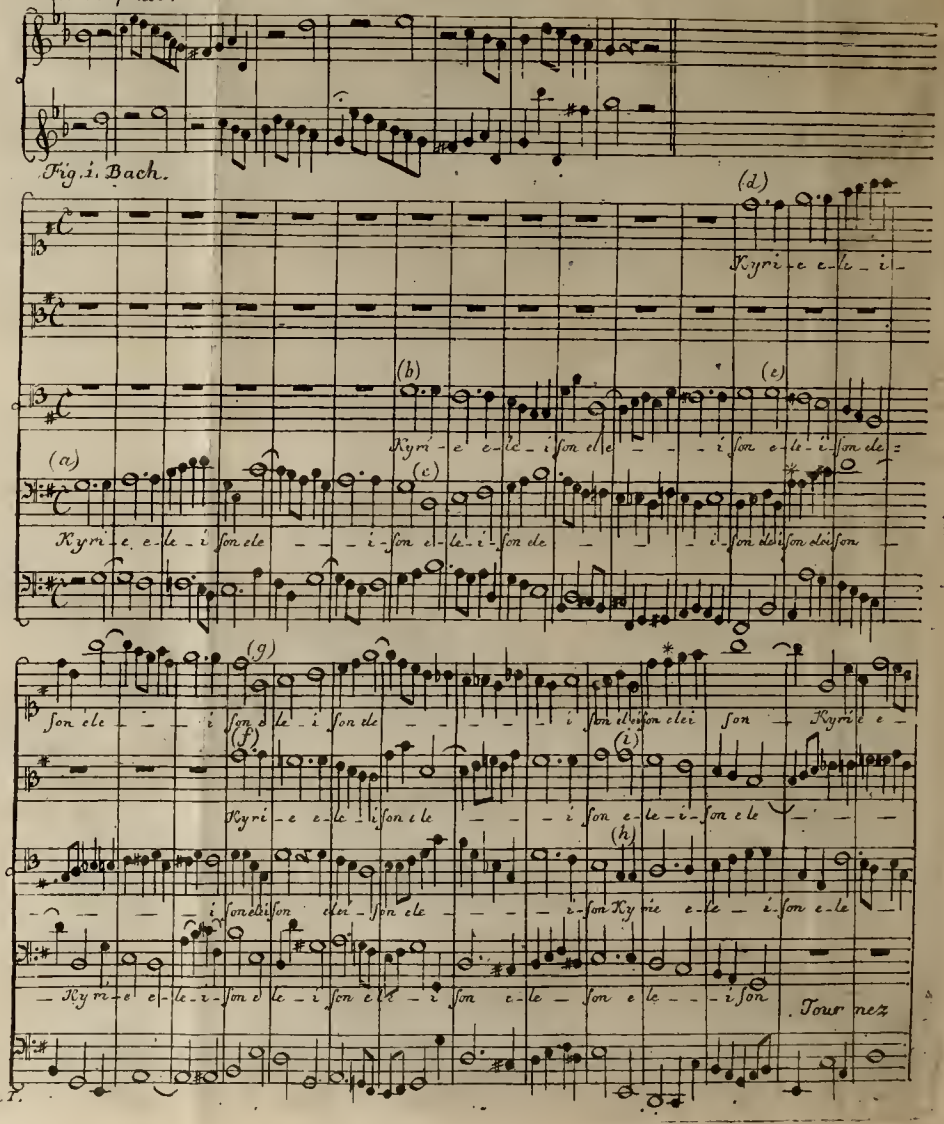
Fig. 1. Telemann.



TAB. XLVI.

Cont. tab praec.

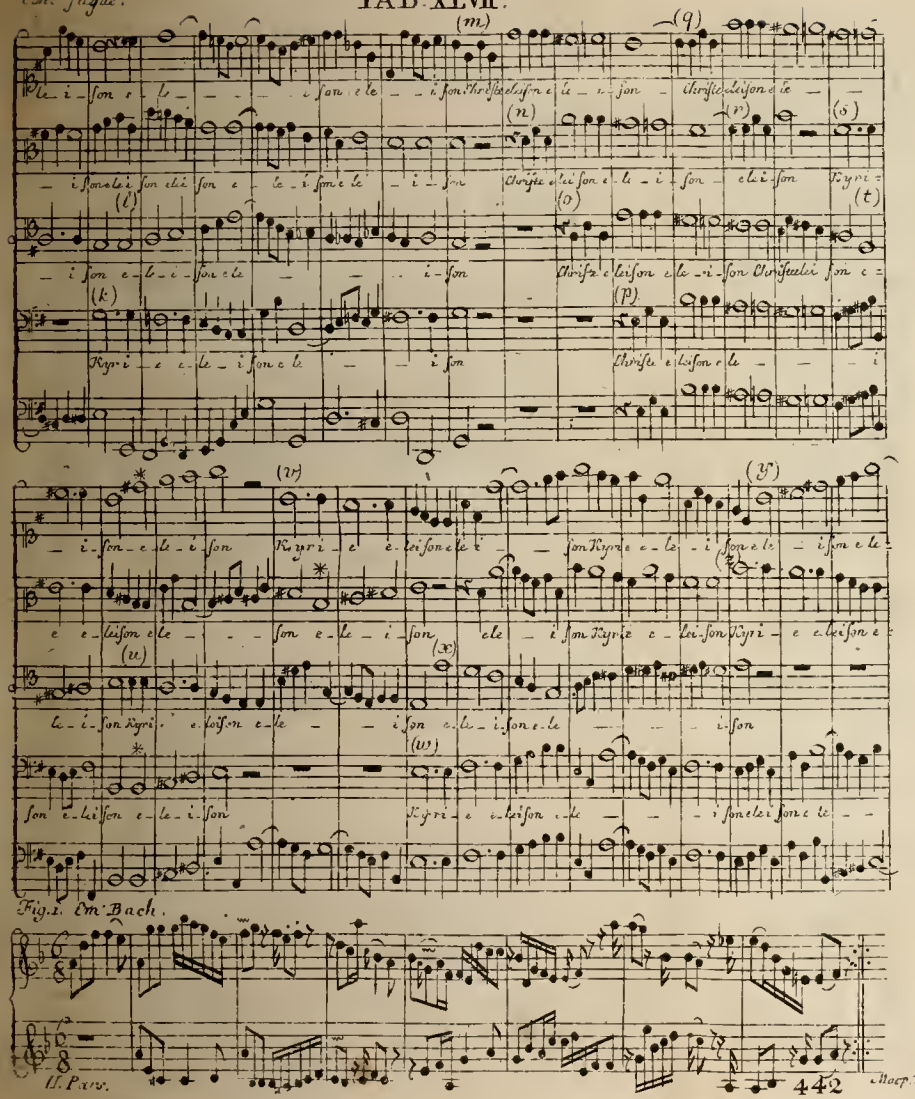
Fig. 1. Bach.



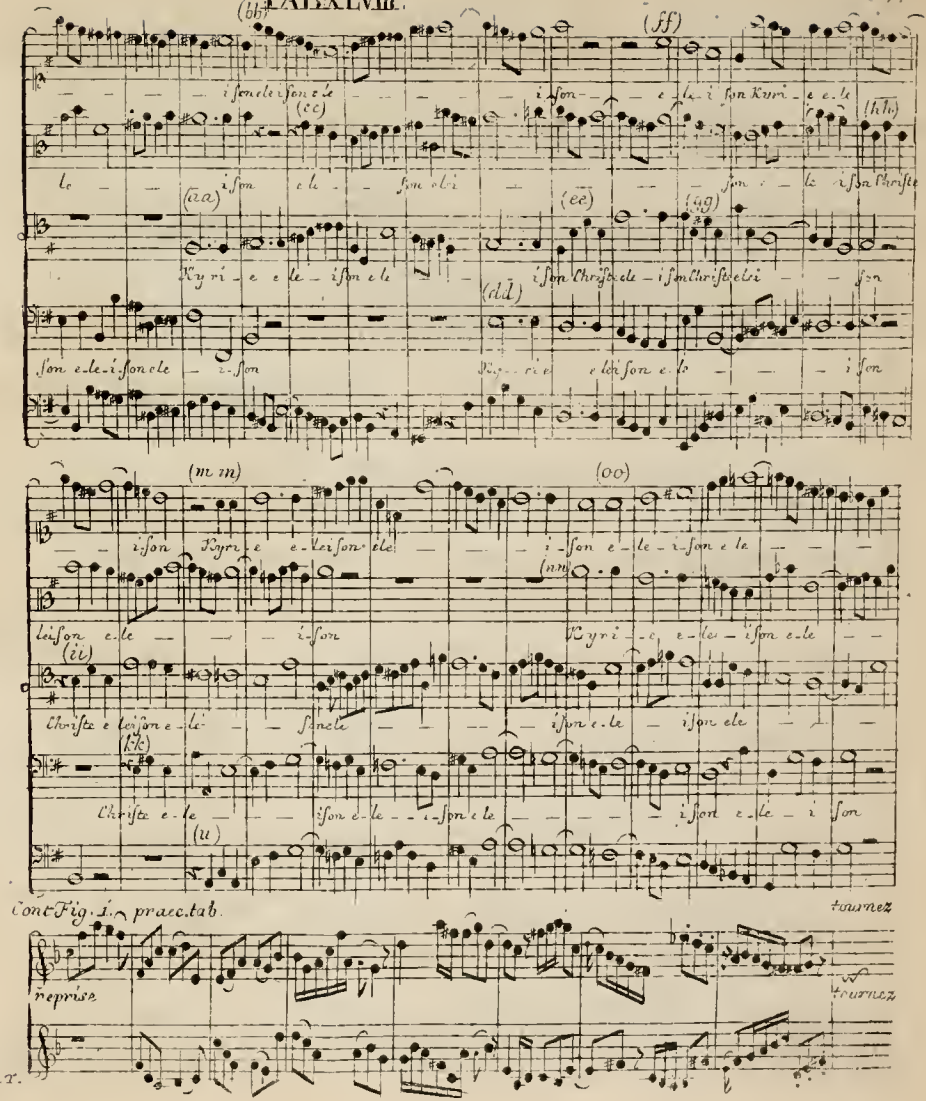
Marp. F. Wz. I.

Cont fugae.

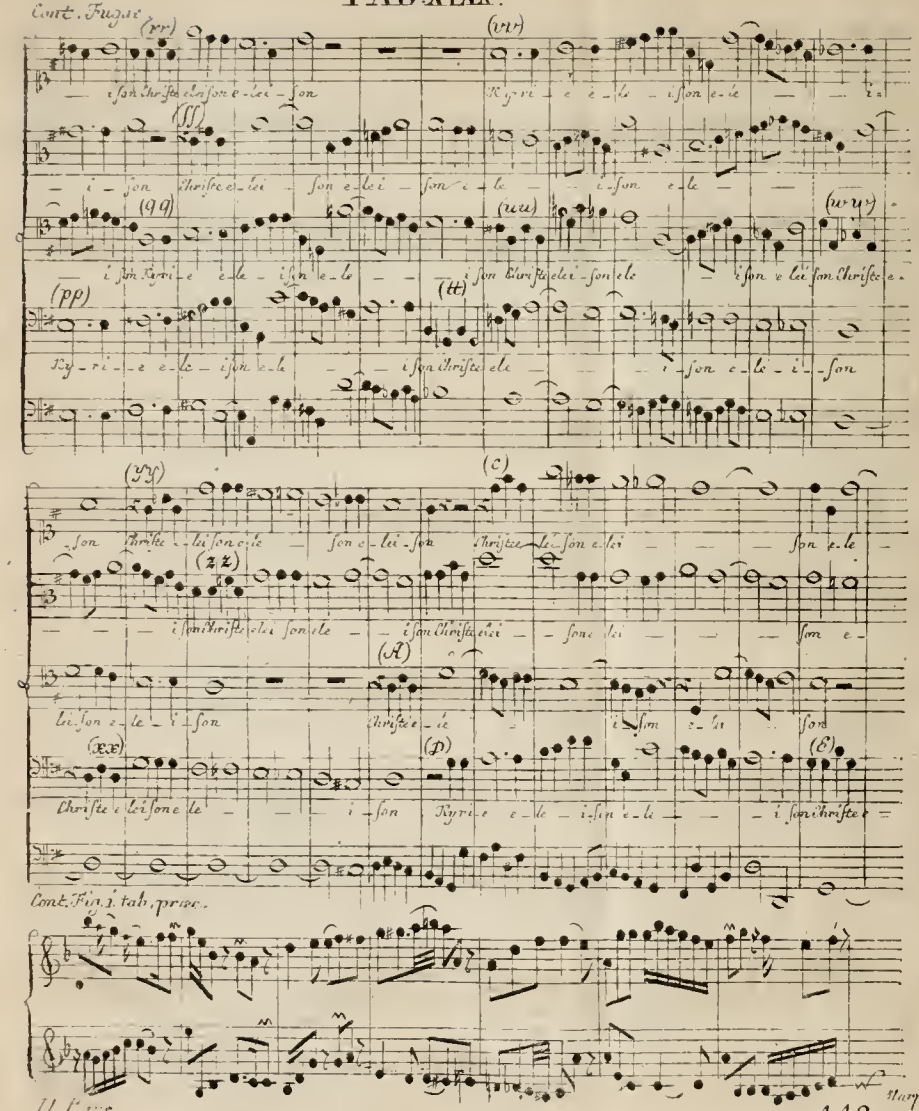
TAB. XLVII.



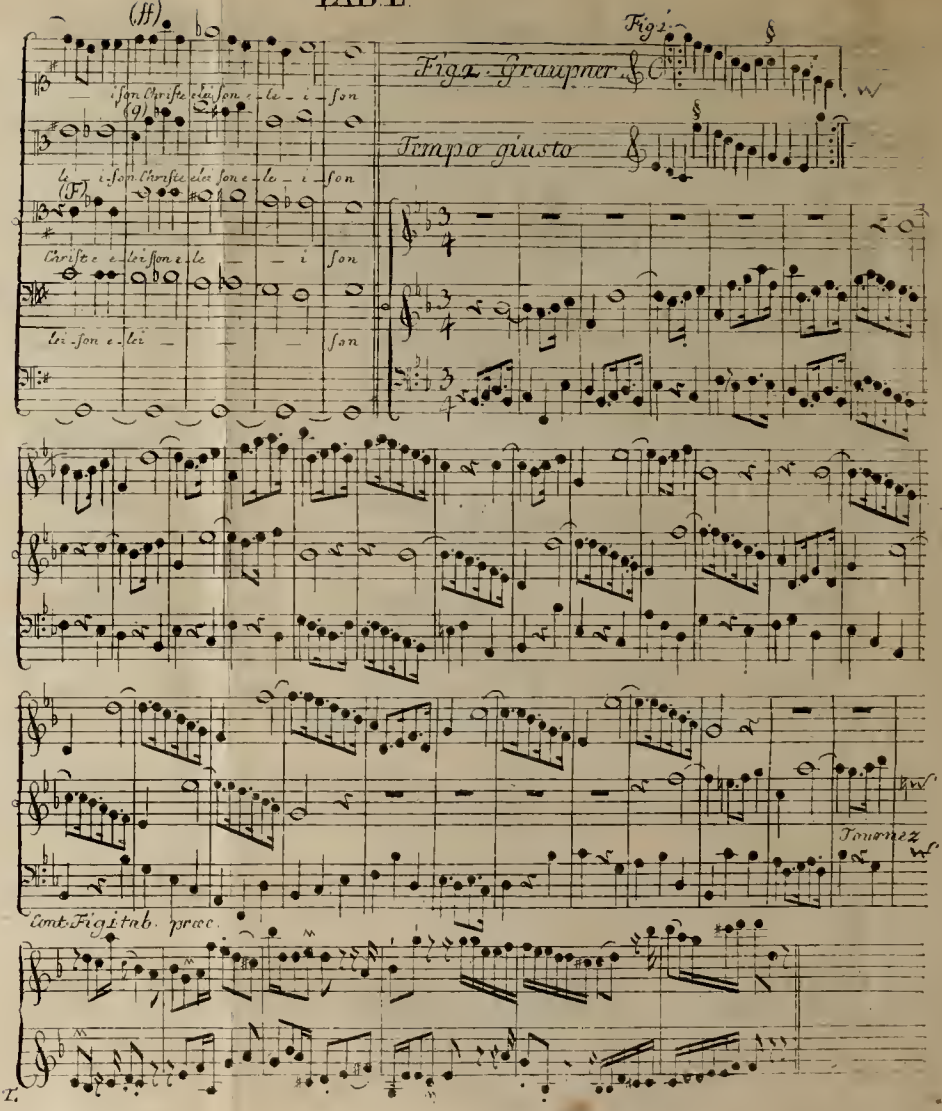
TAB. XLVIII.



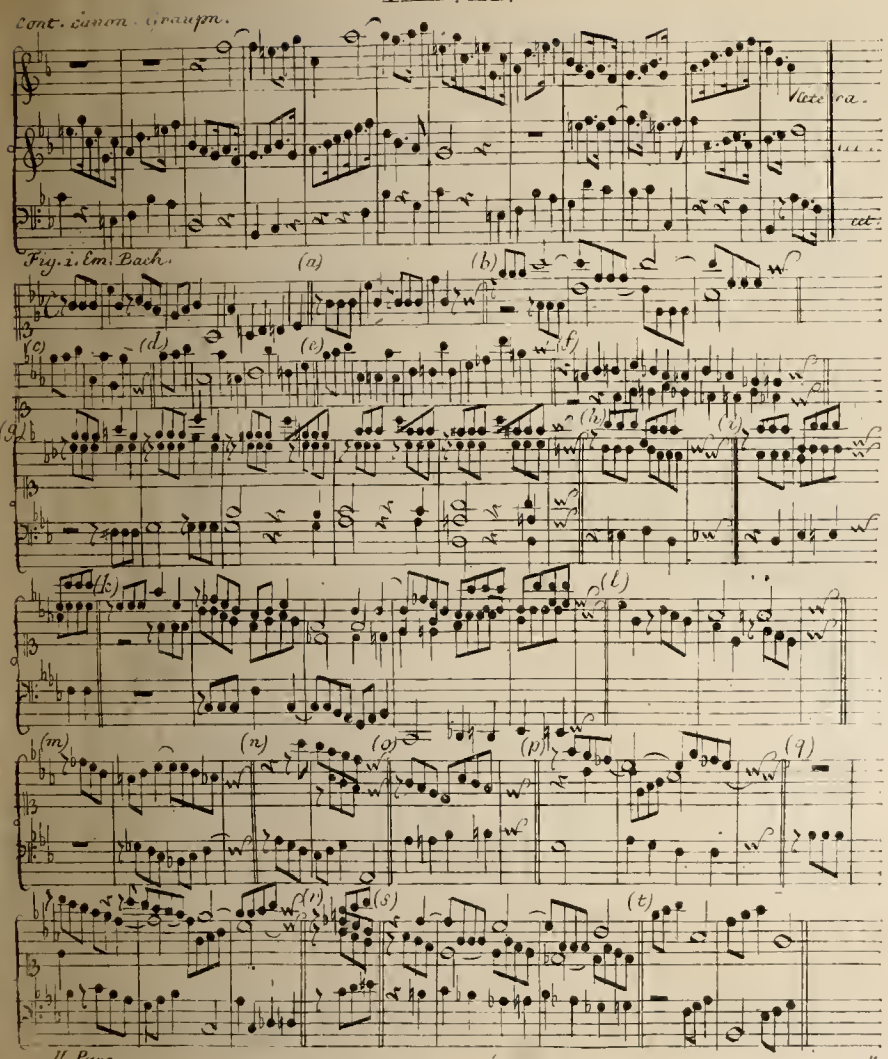
TAB: XLIX:



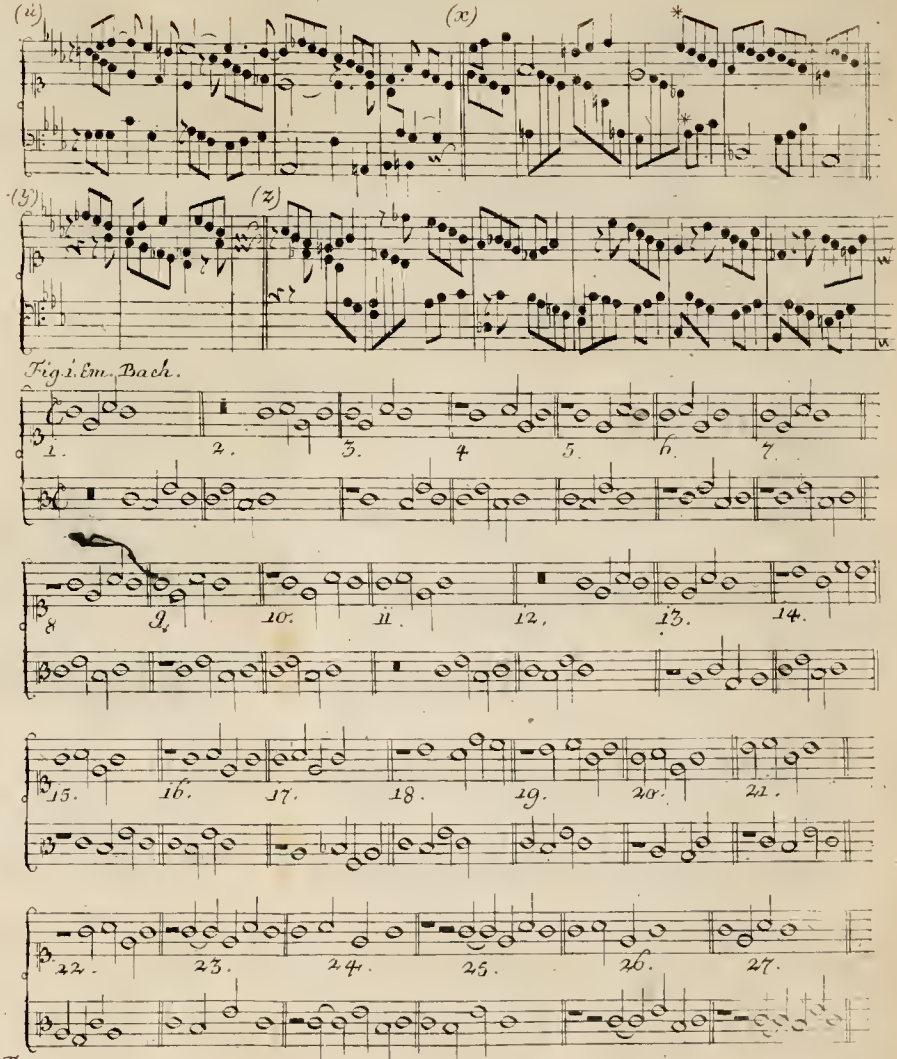
TAB: L:



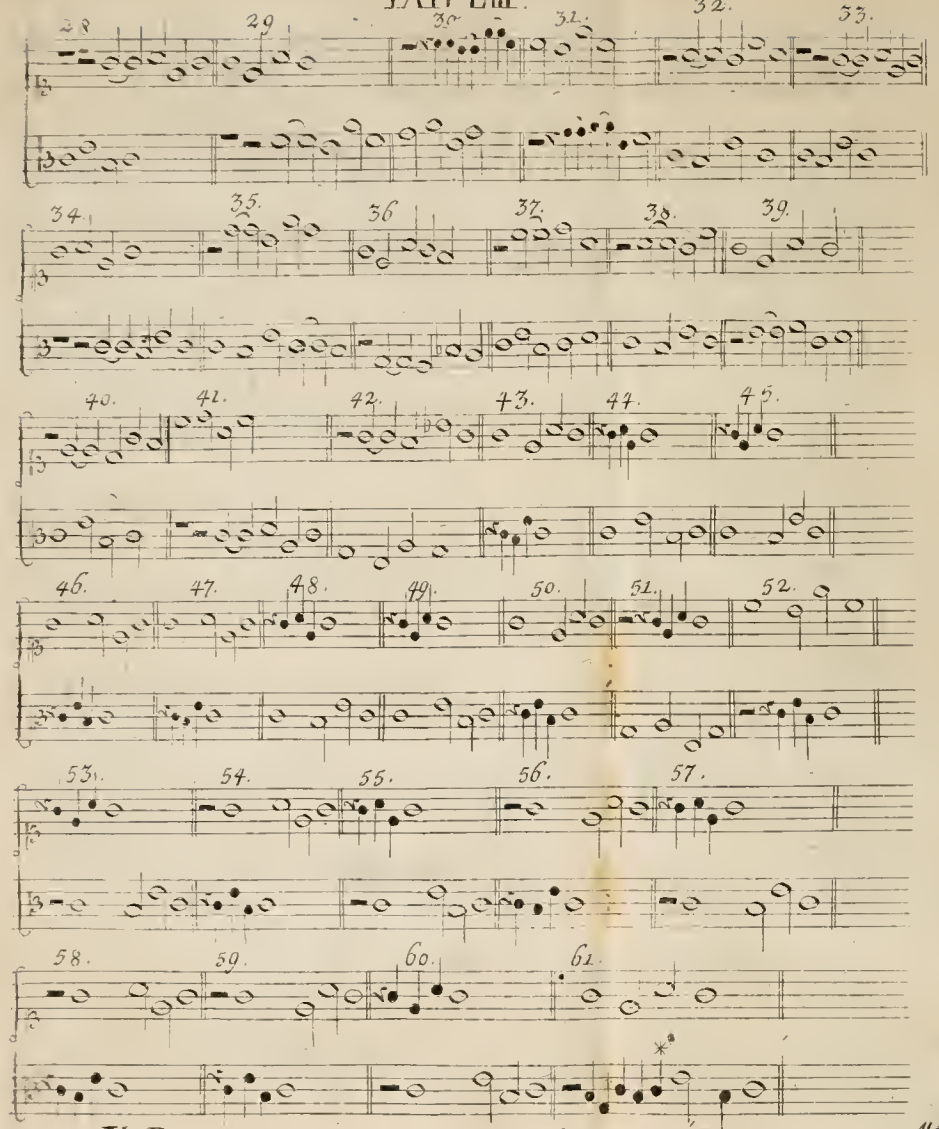
TAB. LI.



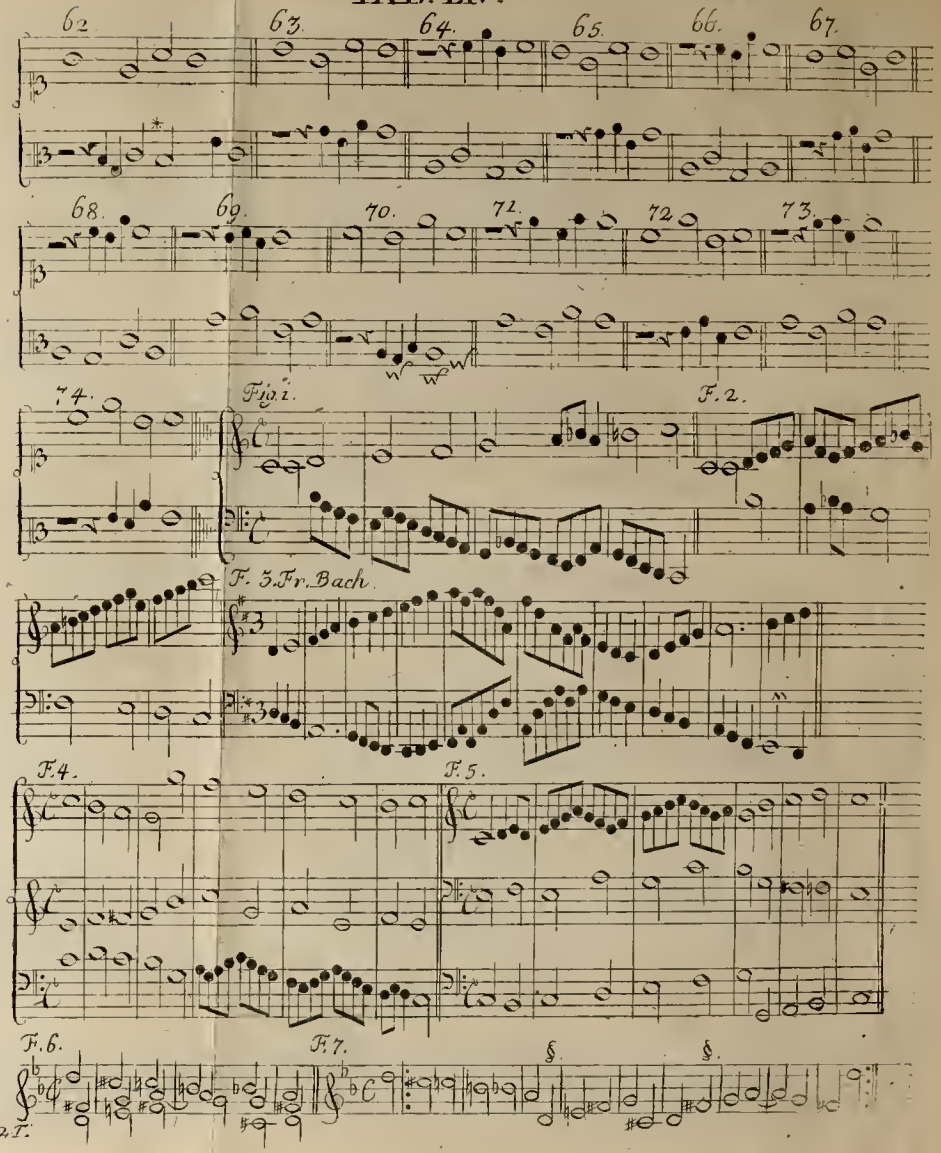
TAB. LII.



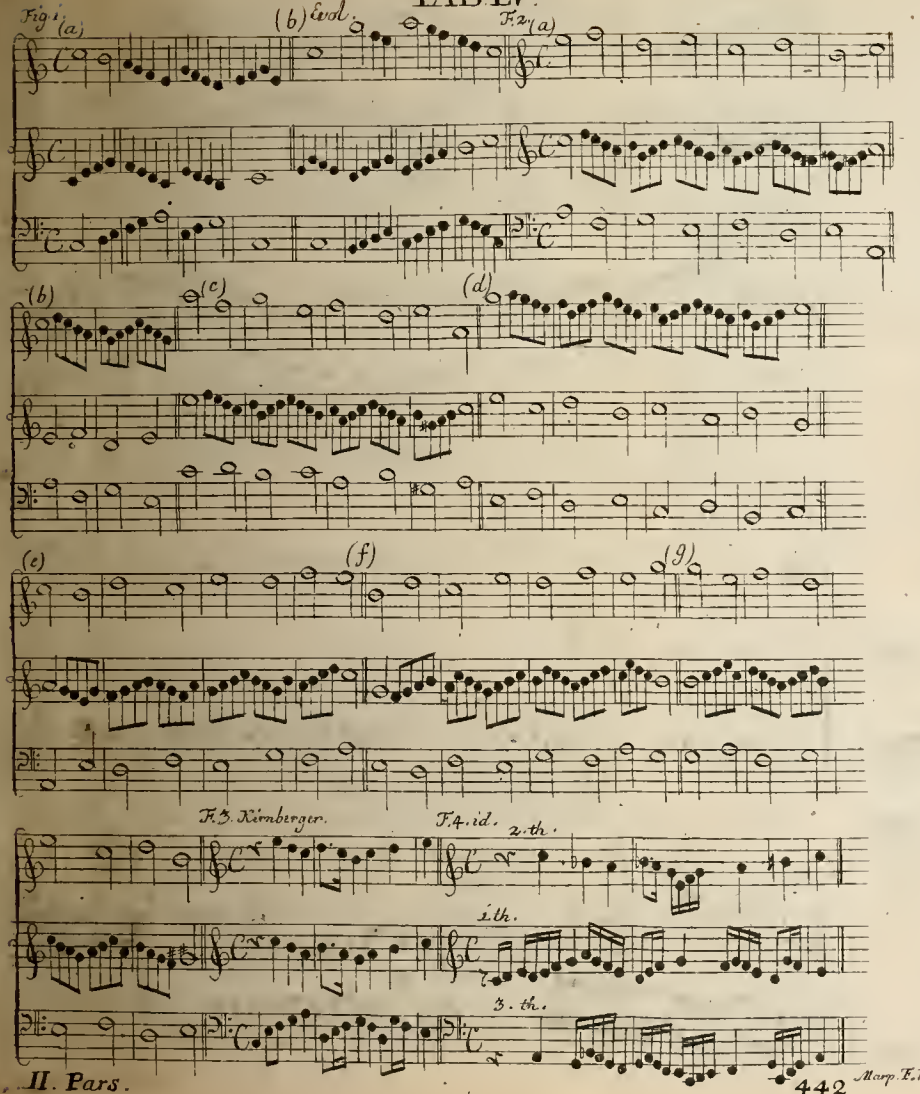
TAB. LIII.



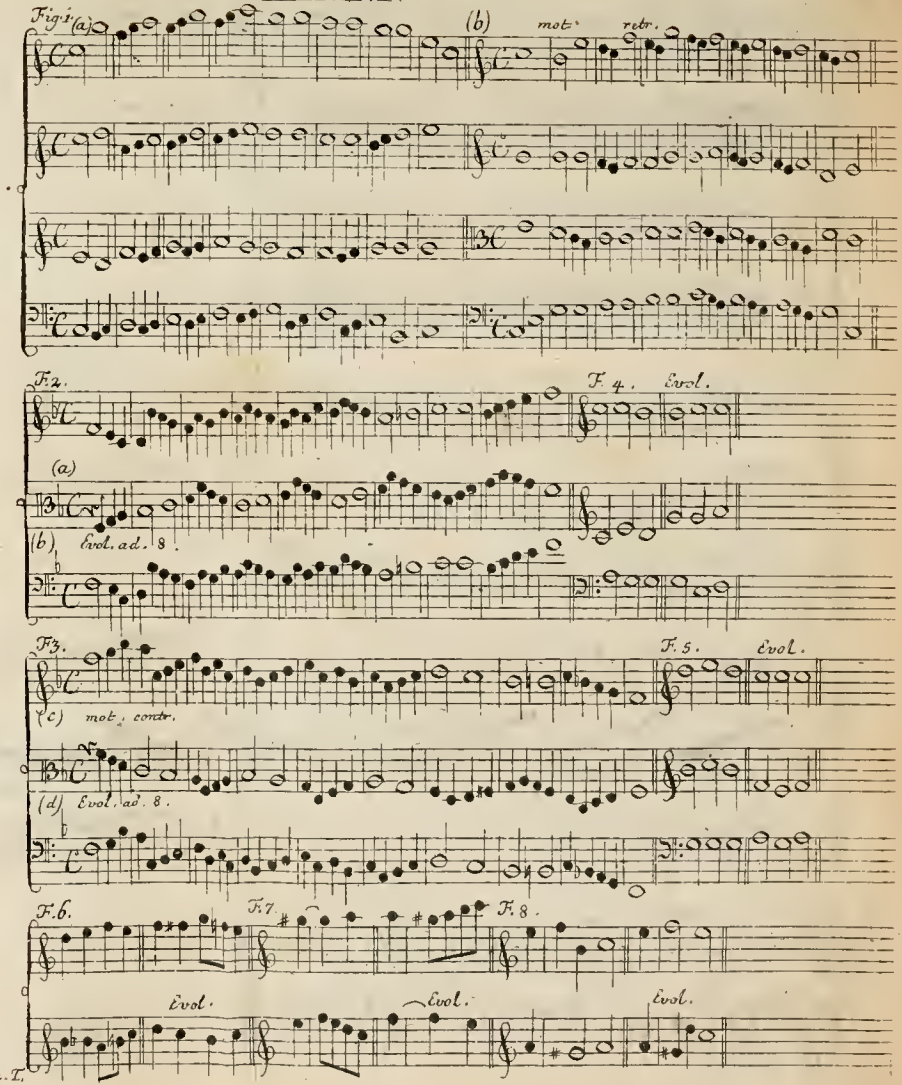
TAB. LIV.



TAB. LV.

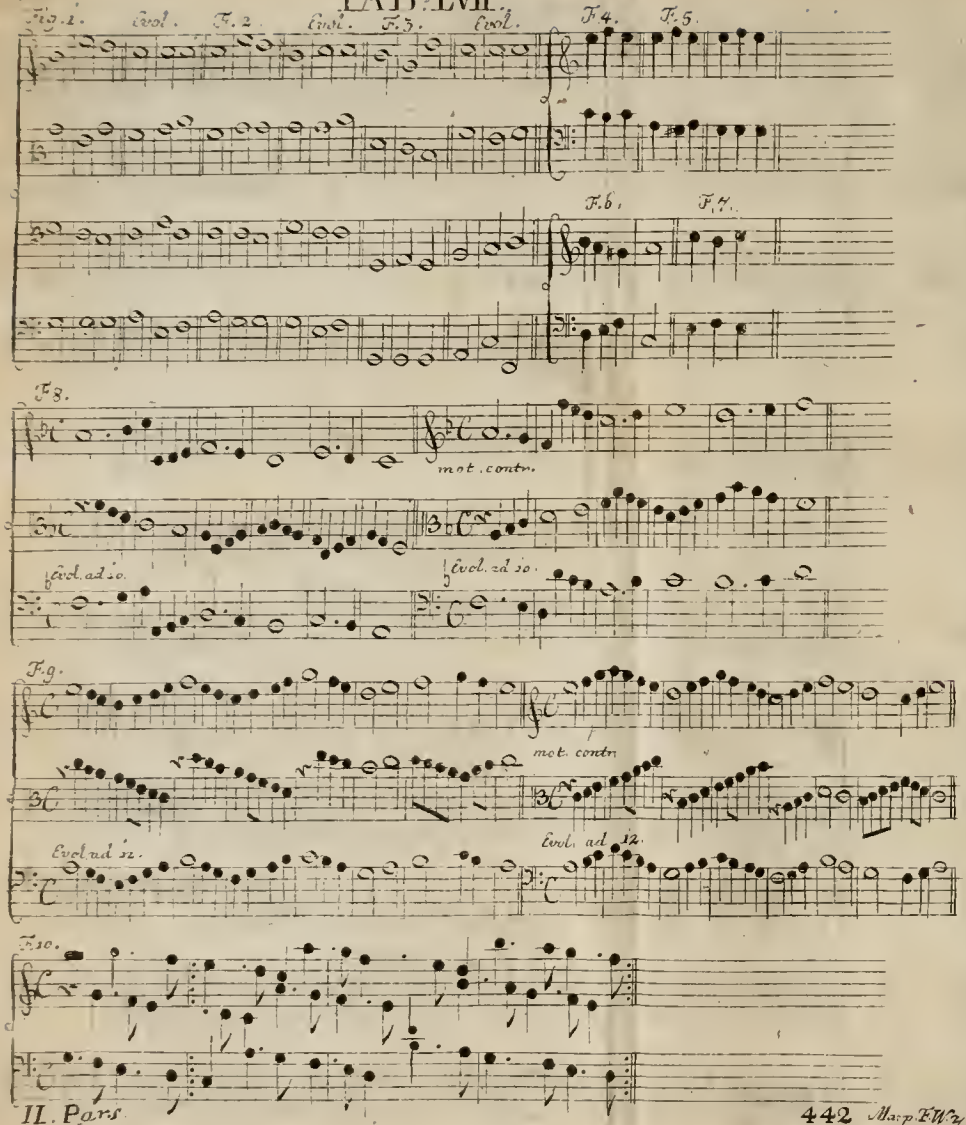


TAB. LVI.



TAB. LVII.

Fig. 1. Evol. F. 2. Evol. F. 3. Evol. F. 4. F. 5.



F. 6. F. 7.

F. 8. mot. contr. Evol. ad 10. Evol. ad 10.

F. 9. mot. contr. Evol. ad 12. Evol. ad 12.

F. 10.

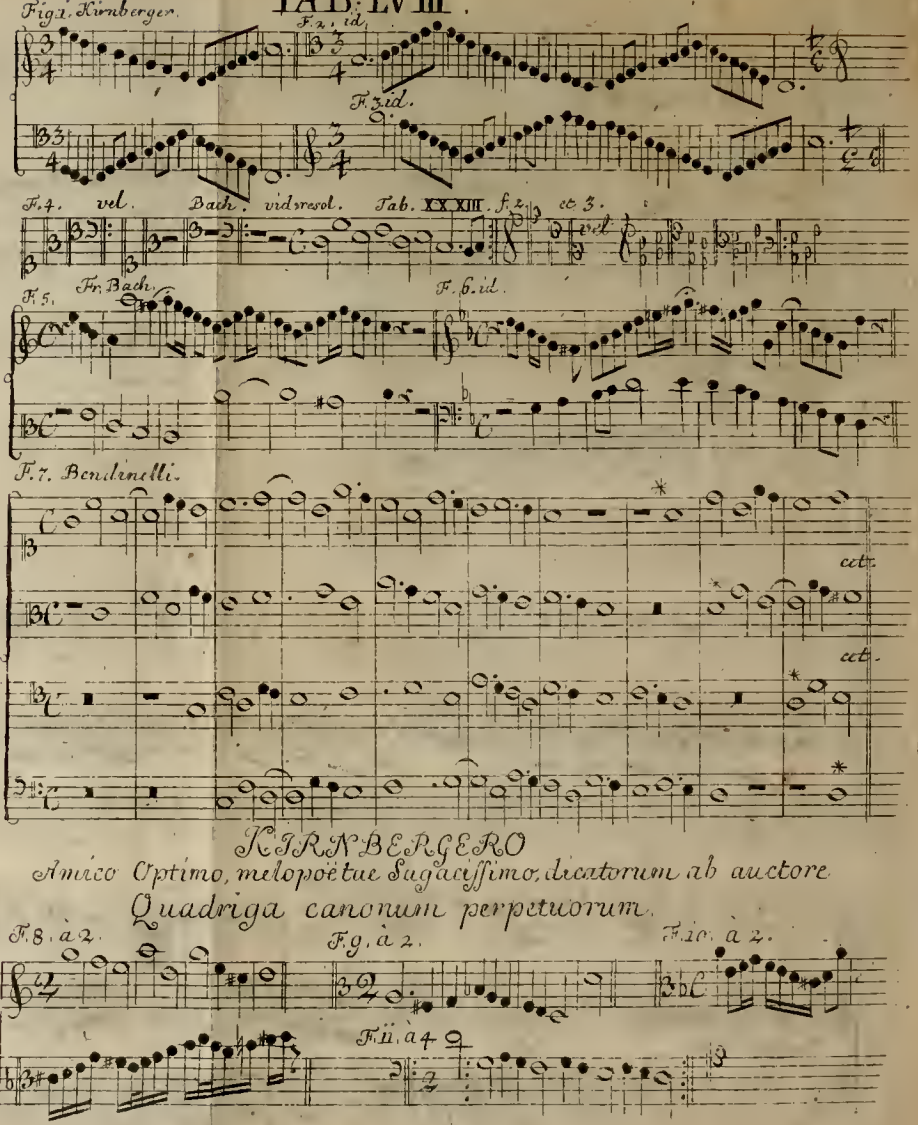
TAB. LVIII.

Fig. 1. Kirnberger. F. 2. id. F. 3. id.

F. 4. vel. Bach. vid. resol. Tab. XXXIII. f. 2. et 3. vel.

F. 5. Fr. Bach. F. 6. id.

F. 7. Bendinelli. cet. cet.



KIRNBERGERO

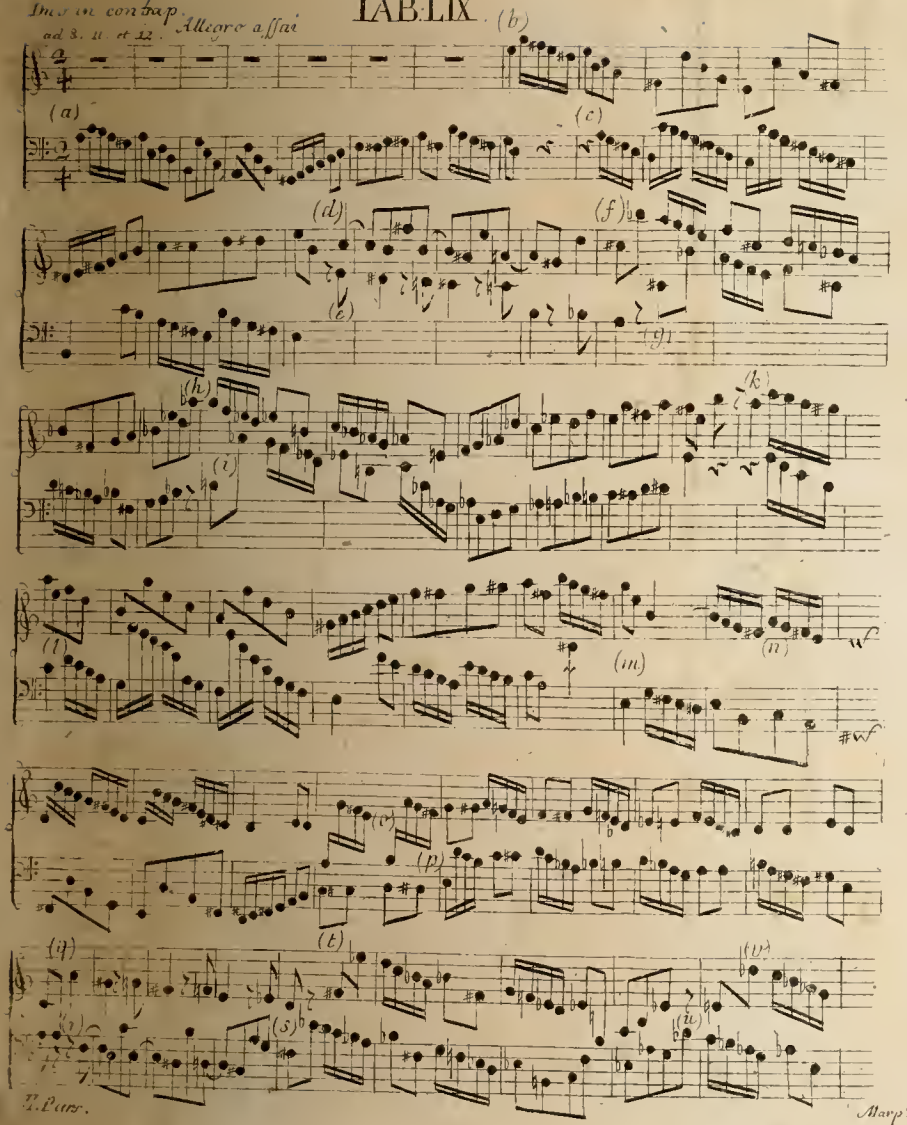
Amico Optimo, melopoëtae Sagacissimo, dicatorum ab auctore

Quadriga canonum perpetuorum.

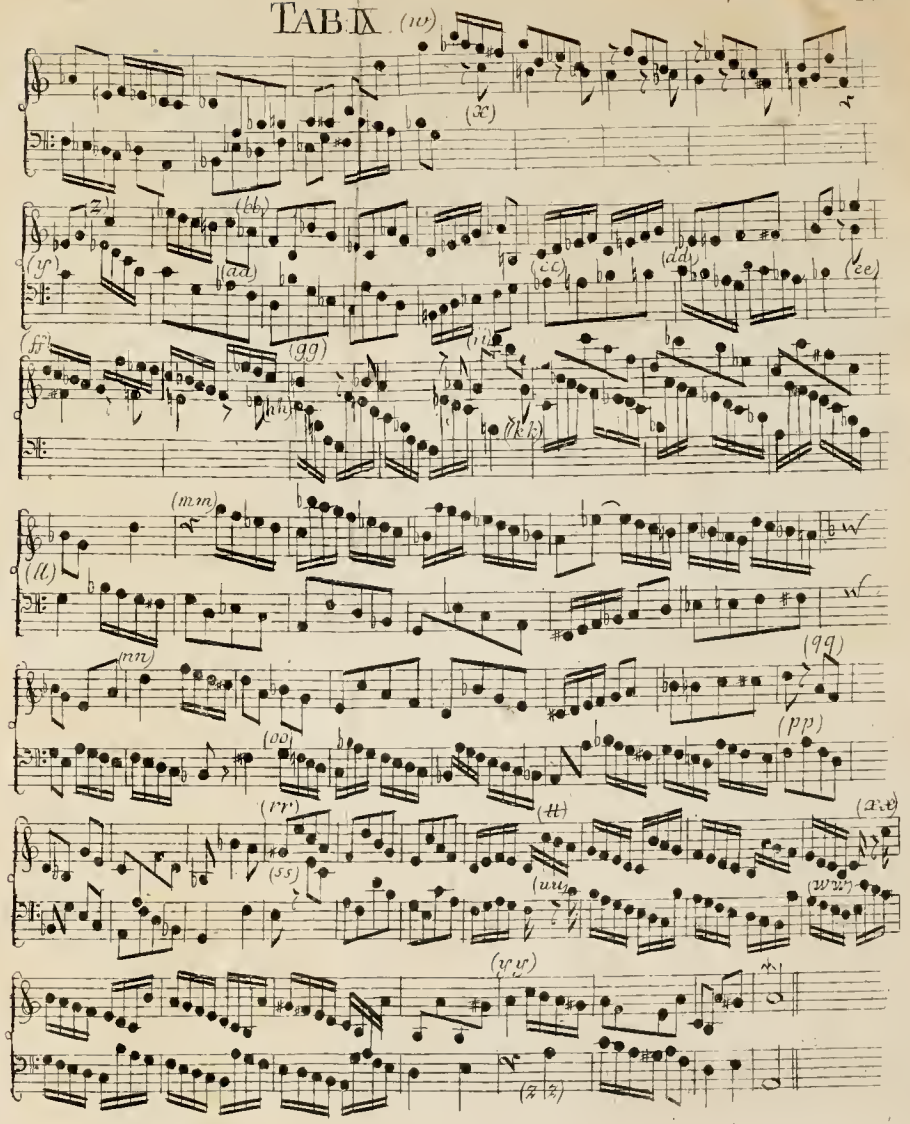
F. 8. à 2. F. 9. à 2. F. 10. à 2. F. 11. à 4.

TAB. LIX.

Dies in contrap. ad 8. 11. et 12. Allegro assai



TAB. IX.



T. Pars.

Marp T. W. 2. T.

G.E. STECHERT & Co.
(ALFRED HAFNER)
NEW YORK